

# **Samspillets polyfoni**

En sosiologisk studie av gruppedynamikk og samhandling i to rockeband

Anders Engen Rasch

Masteroppgave

Høst 2007

Institutt for sosiologi og samfunnsgeografi

Det samfunnsvitenskapelige fakultet

Universitetet i Oslo



*"I realised that throughout my life, I 'borrow' from everyone who inspires me in some way, and not just musical: to the point that I wonder what an 'original' thought truly is."*

John McLaughlin



# Innhold

<b>FORORD.....</b>	<b>V</b>
<b>SAMMENDRAG .....</b>	<b>VII</b>
<b>INNLEDNING .....</b>	<b>1</b>
GENERELT OM MUSIKK .....	1
VALG AV TEMA .....	2
TIDLIGERE FORSKNING.....	4
SENTRALE SOSIOLOGISKE BEGREPER .....	9
SPØRSMÅLSSTILLING .....	12
KAPITTELSTRUKTUR OG OPPGAVENS UTFORMING.....	13
<b>METODE .....</b>	<b>15</b>
FASER I ARBEIDET .....	15
BANDENE.....	15
OBSERVASJON.....	21
INTERVJU .....	24
ETISKE PRINSIPPER OG ETIKK I PRAKSIS .....	27
ANALYSE .....	28
<b>KAOS OG KONTROLL.....</b>	<b>29</b>
DISKURSDATA.....	29
DISKURSENS FORMASJON AV KONSEPTER OG OBJEKTER .....	30
EN DIKOTOMI: TO PROSESSFORMER .....	31
FORSKJELLEN ER DER, MEN DEN ER IKKE STOR... ..	40
<b>DEN SPESIALISERTE ANDRE.....</b>	<b>55</b>
TID OG ROM .....	55
ETT BAND – ÉN ORGANISME? .....	62
BANDENES AKTANTMODELL .....	68
<b>DE STJELER. DET ER LOV. DET ER ROCK. ....</b>	<b>75</b>
GENESIS .....	75
TO MOTSETNINGER .....	82
<b>KONKLUSJON .....</b>	<b>91</b>
<b>EPILOG: ERFARINGER FRA ARBEIDET.....</b>	<b>95</b>
<b>LITTERATURLISTE .....</b>	<b>97</b>
<b>VEDLEGG .....</b>	<b>99</b>



# Forord

Arbeidet med denne masteroppgaven har gitt meg to motstridende overraskelser: Å skrive en masteroppgave er overraskende enkelt. Å skrive en masteroppgave er overraskende vanskelig. Det er enklere enn jeg trodde, og nettopp fordi jeg trodde at det var vanskeligere enn det egentlig er, har jeg gjort det mye vanskeligere enn det burde være. Sagt med andre ord: Det blir vanskelig når jeg legger listen for høyt, og legger opp til en større arbeidsmengde enn det som er gjennomførbart på den tilmålte tiden.

Takk til pappa: Som musiker har du vært til inspirasjon, og som far har du gjennom alle mine år som elev og student vært min beste kritiker; en konstruktiv "pain in the ass". Takk til veilederen min, Katrine Fangen, for veldig konstruktiv og ærlig kritikk, samt beroligende skryt. Jeg vil også takke Ivar Frønes og Ragnvald Kalleberg for inspirerende forelesninger på lavere grads studier, uten dere hadde jeg neppe begynt på masterprogrammet. Dessuten: Takk til en salig blanding av sosiologiske og musikalske inspirasjonskilder; Pierre Bourdieu, Carlos Santana, Michel Foucault, Jimi Hendrix, Ferdinand Saussure, John McLaughlin, Roman Jakobson, John Coltrane, Norman Fairclough, Miles Davis, Jürgen Habermas, Deep Purple og Metallica. Og ikke minst takk til *Nails* og *Mary Diamonds*: "Sander", "Sara", "Gøril", "Geir", "Bjarne", "Barbro", "Gitte", "Trond" og "Trude". Rock on!

-Anders-

Oslo, 11. september 2007





# Sammendrag

Denne masteroppgaven i sosiologi handler om gruppedynamikk, samhandling og låtskriving i to rockeband som holdt til i Oslo i 2004 og 2005.

Utgangspunktet for å skrive en sosiologioppgave om musikk og rockeband er sammensatt; dels baserer det seg på faglig interesse for smågrupper og kommunikasjon, dels på personlige erfaringer med musikk og bandvirksomhet. I motsetning til musikk sosiologi som tar for seg musikkens betydning for samfunnsmedlemmene, musikktypers ulike sosiale funksjoner, hvordan musikk som ideologi tildekker sosiale motsetninger og konflikter, eller hvordan lyttere i sosiale situasjoner tillegger musikken mening, handler denne oppgaven om de sosiale prosessene der musikalske sjangere og musikalske uttrykk aktivt konstrueres og fremforhandles.

Datamaterialet er observasjonsnotater og transkriberte intervjuer med bandmedlemmer fra to Oslo-band, som jeg har gitt psevdonymene *Nails* og *Mary Diamonds*. Nails er en gruppe med fire menn i slutten av 20-årene, "standard rockebesetning" med vokal, gitar, trommer og bass. Mary Diamonds består av fem kvinnelige musikere i alderen 24 til 31 – en vokalist, en trommeslager, en bassist og to gitarister. Jeg fulgte bandene fra september 2004 til januar 2005, og var til stede på til sammen 24 bandøvinger. Jeg deltok aldri som musiker i disse bandene, men var likevel til stede i rommet, som eneste observatør. I spillepausene var jeg mer deltagende og mindre iakttagende. Jeg la vekk notatblokken og samtalte med musikerne, om løst og fast. Bandøvingene foregikk utelukkende på kveldstid, og dagen etter renskrev jeg observasjonsnotatene på PC, i alt 100 sider tekst. I januar og februar 2004 foretok jeg korte intervju, enkeltvis med de da til sammen åtte musikerne. Bruken av intervju henger sammen med et behov for å forstå enkeltmusikernes meninger om, holdninger til og erfaringer fra virksomheten i gruppen.

Dynamikken i de to gruppene er forskjellig. De to gitaristene er sammenlignbare, de spiller samme instrument og de er kreative pådrivere, men de andre forholder seg ulikt til dem. I Nails er medlemmene mer lik med tanke på smak (et aspekt ved *habitus*), mens musikksmaken ikke er så lik blant medlemmene i Mary Diamonds.

Analysen av datamaterialet er en *diskursanalyse* der posisjoner, relasjoner og makt står sentralt. Sentralt i det maktbegrepet jeg benytter i denne oppgaven står begrepene om *symbolsk og feltspesifikk kapital*. Musikerne omtaler musikken og låtskrivningen med preposisjoner og verb som antyder en romlig relasjon mellom instrumentene. Denne romlige

relasjonen betinges av musikken, ikke av det fysiske rommet musikerne befinner seg i. De orienterer seg i musikken gjennom metaforiske begreper om retning, avstand og bevegelse. Instrumenter (eller snarere lydene de lager) "legges oppå" hverandre og musikerne befinner seg "mellom hverandre" eller er "bindeledd" mellom andre musikere. De drar hverandre i ulike retninger, de gir hverandre rammer å spille innenfor og de danner fundamentet andre musikere kan befinne seg på toppen av.

Bandmedlemmene er ikke likt involvert i låtskrivningen til en hver tid. Det starter med et gitarriff, eller kanskje et bassriff eller en trommebeat. Så struktureres låten med både gitar, bass og trommer. Tekst og melodilinjer som sangerne bidrar med, kommer til slutt.

Vokalistene har kontroll på tekstskrivning og melodilinjer. Trommeslagerne har kontroll på musikkens rytmer og tempo, sammen med bassisten. Bassistene legger føringer for rytmikken i låtene, men også det tonale. Bassistene har det dypere toneregisteret "for seg selv", uten at gitaren eller sangen når dit "ned". Gitaristene kontrollerer harmonier, stemninger og en del melodier.

De får ideer fra annen musikk. Ideer kan komme spontant og relasjonelt i samspill med de andre i bandet, som en musikalsk reaksjon på det de andre spiller. Ideene kommer som de kommer – som et resultat av ikke-observerbare mentale prosesser. Musikerne får inspirasjon fra skjønnlitteratur, film, egne opplevelser og andres opplevelser. Inspirasjonen omsettes til musikalske uttrykk. For at musikken Nails og Mary Diamonds lager skal ha evnen til å påkalle en relasjon til annen musikk, må det være en likhet i form eller struktur mellom den musikken disse bandene lager, og allerede eksisterende musikk.

Samspillet i bandene er strukturert av to former for motsetning. Det ene er motsetningen mellom å lage original musikk og å kopiere riff som gjør låtene meningsfulle innenfor en sjanger. Den andre motsetningen er forholdet mellom bandet og musikeren, mellom gruppens identitet og individets identitet. Formasjonen av de posisjonene alle musikerne i et band inntar, påvirker samhandlingen dem imellom. Arbeidsdelingen bestemmer hvilke tidsfaser musikeren bidrar mest. Om de liker hverandres innspill avhenger av identitet, musikksmak og habitus – kategorier for persepsjon og verdsettelse. Det de ikke liker kan de ekskludere, dersom de er i besittelse av en form for karisma som gir dominerende posisjoner. Kunnskaper, ferdigheter og kreativitet er ulikt distribuert mellom musikerne, avhengig av arbeidsdelingen og hvilket instrument de spiller, og de ulike slags ferdigheter kommer til nytte i ulike faser av prosessene. Ulik plassering i det metaforiske rommet gjør at de inngår i ulike relasjoner til hverandre.

# Innledning

Denne masteroppgaven i sosiologi handler om to rockeband som holdt til i Oslo i 2004 og 2005. Tittelen på oppgaven, *Samspillet polyfoni*, er kanskje enkel og saklig, men den kan også oppfattes som både diffus, poetisk og lekende. Polyfoni betyr ”flere lyder” eller ”flere stemmer”, og ”samspill” kan ha en dobbel referanse, både til sosiologisk teori om sosialt samspill og til musikalsk disiplin – musikalsk samspill. Oppgaven fokuserer på nettopp samspill, eller samhandling, og tar for seg det sosiale samspillet mellom musikerne i de to rockebandene *Nails* og *Mary Diamonds*. Oppgaven handler ikke, som mange andre samfunnsvitenskapelige tekster om rockeband, om ”sex, drugs and rock’n’roll”, det vil si myter og sannheter om rockemiljøet som subkultur, rockemusikeres holdninger og levemåte. Denne oppgaven handler først og fremst om det som foregår bak lukkede dører, når rockemusikerne lar *drugs* være *drugs* og sex være sex, og i stedet kommer sammen for å lage musikk. Oppgaven handler om hvordan fire eller fem voksne mennesker i 20- og 30-årene kommuniserer sammen, utveksler ideer, uttrykker enighet og uenighet, og hvordan de i fellesskap går inn i, og driver fremover, en prosess med låtskrivning. Den handler om hvordan de i fellesskap utvikler et repertoar av originale rockelåter, låter som er unike og som gjør bandet deres til et unikt band.

## Generelt om musikk

---

Utgangspunktet for å skrive en sosiologioppgave om musikk og rockeband er sammensatt. Kultursosiologi handler allment sett om transformasjon og gjendannelse av kultur. Kulturendringer i den vestlige verden de siste 50–60 årene kan knyttes til massemedier og distribusjon av kulturelle symboler. Populærkulturens fysiske formidlere, som kinosalen, tv-apparatet, radioapparatet, videofilmer, konsertarenaer, avspillere for musikk, samt alle muligheter for lagring og distribusjon av digitale musikkfiler – alt har bidratt til massedistribusjon av kulturelle former og innhold, og gjort dem ”populære”, tilgjengelige for folk flest. Fysiske medier har sitt å si, som sosialøkonomisk kontekst for produksjon og resepsjon av kulturelle ytringer, men kultursosiologisk interessant er særlig feltenes transformasjon av symboler og endring av reglene for hvordan symboler anvendes og kombineres – ved at sjangre utvides, splittes og kombineres gjennom tilblivelsen av nye tekster, nye filmer og ny musikk. Denne masteroppgaven vil ta for seg kulturell endring på

mikronivå: Konkrete handlinger som har sin årsak i, får sin mening gjennom og har konsekvenser for sjangrenes symbolske repertoar. I smågrupper der musikere kommer sammen, spiller instrumenter og diskuterer musikkens form og uttrykk, finner musikken sin form og sitt uttrykk.

Kultursosiologisk sett er musikk generelt svært interessant, fordi så å si alle kulturer og subkulturer har sin musikk. Nasjonalstaten har sin nasjonalsang, julen har sine julesanger, fotballsupporterne har sin allsang, menigheten sine salmer og svirebrødrene sine drikkeviser. Musikk er relatert til sosiale grupper, men også til tid og rom: På gutterommet møtes en gjeng tenåringer og ”digger Metallica”, mens et forum på Internett er åsted for en heftig diskusjon om hva som er ”best” innen prog-rock og jazz/rock. Meninger utveksles og bånd knyttes mellom mennesker – i musikken, gjennom musikken og mens musikken spiller.

Musikksjangere er meningsfulle symbolsystemer som er med å trekke grensene for et kulturelt eller sosialt fellesskap. Denne studien av rockeband er ment som en fremgangsmåte for å forstå *hvordan* musikalske sjangere og musikalske uttrykk *konstrueres* gjennom sosiale prosesser. *Dette er ikke en sosiologisk studie av musikalske uttrykk, men en studie av den sosiale realiseringen av musikalske uttrykk.*

Tema for oppgaven kan sies å være noe så vidt som ”kreativitet og kommunikasjon i smågrupper uten formell organisasjonsstruktur”. Fordi musikk er interessant har jeg valgt å snevre det inn til musikalsk kreativitet, og smågruppene er rockeband.

## Valg av tema

---

Det er ikke til å legge skjul på at egne erfaringer ligger til grunn for temavalget. Jeg begynte tidlig å følge med faren min, som var trommeslager, på bandøvinger. Der satt jeg i timevis og så på, og lyttet, mens bandmedlemmene diskuterte arrangement og akkordprogresjoner til ymse rocke- og danselåter. Etter hvert som jeg ble tenåring deltok jeg i egne bandprosjekter. Jeg har også vært involvert i å lage originalmusikk, både alene og sammen med andre. Til tider har jeg opplevd det som ganske vanskelig – både å måtte inngå kompromisser og å skulle formidle hva jeg ønsker og tenker, samt å forstå hva de andre forsøker å formidle.

Som uskolert musiker, uten et vokabular og et musikkteoretisk begrepsapparat til å uttrykke musikalske ideer, har jeg i rockebandene jeg har spilt i vært nødt til å finne andre løsninger, rent språklig. Andre ganger har ikke problemet vært mangelen på tekniske ord og termer for å uttrykke en ellers tydelig tanke – det kan rett og slett ha vært at den musikalske ideen jeg har hatt, kun har eksistert som en følelse eller stemning, noe som kan være mye

lettere å formidle med et musikkinstrument enn med ord. Men i et band skal flere instrumenter samkjøres, og da må de andre bandmedlemmene ha en forståelse av hva jeg gjør. Å formidle en slik forståelse kan være en utfordring. Videre har jeg selv erfart viktigheten av å være på bølgelengde med de andre bandmedlemmene. I de bandene jeg har spilt i, hadde vi sosial omgang også utenom bandøvingene. En kan kanskje si at vi var en kompisgjeng med en spesialisert omgangsform, der tekniske og musikalske ferdigheter var vel så viktig som sosiale ferdigheter. Jeg har erfart at det er vanskelig å få et band til å fungere, hvis to eller flere av musikerne er veldig ulike med tanke på talent, erfaringer og musikkforståelse. I tillegg kommer enighet og uenighet i forhold til hva slags type musikk bandet skal spille. Dette er en del av mitt personlige erfaringsgrunnlag, som jeg tar med inn i dette prosjektet.

Biografier og dokumentarer om kjente musikere og band, hvordan de jobber i studio og med skriving av låter, har også gitt inspirasjon til å studere dette vitenskapelig. At jeg personlig foretrekker å lytte til ”bandmusikk”, enten det er snakk om jazzkvintetter eller metalband, har sikkert også innvirket på at jeg synes bandgrupper er sosiologisk interessant. Når jeg lytter til en serie album gitt ut av ett bestemt band, mener jeg å kunne høre musikalske endringer parallelt med at bandmedlemmer skiftes ut. *Yes* hørtes helt annerledes ut da Alan White tok over trommene etter Bill Bruford, *Metallica* forandret seg drastisk da Rob Trujillo erstattet Jason Newstead på bassgitar, og *Weather Report* med Jaco Pastorius er noe helt annet enn *Weather Report* uten Jaco Pastorius.

Jeg har deltatt i diskusjoner, med musikkinteresserte venner og kolleger, eller i diskusjonsfora på Internett, der spørsmålet har vært hvilke av medlemmene i et band som har hatt mest å si for bandets uttrykk. Disse diskusjonene har tatt utgangspunkt i bandenes musikalske uttrykk, det har altså vært mer *musikkfaglige* diskusjoner enn *sosiologiske* diskusjoner – selv om de i seg selv kan være sosiologisk interessante hvis sosiologen interesserer seg for hvilke argumenter, ord og uttrykk musikkpublikum bruker når de prater om musikk. Det disse diskusjonene ikke omfatter, er bandmedlemmenes innflytelse under selve prosessen med låtskrivning. Den enkelte musikers uttrykk og spillestil, og betydningen dette har for bandets helhetlige ”sound”, er noe annet enn musikerens væremåte, handlinger og innspill til bandets kollektive prosess med å lage original musikk. Det er ved å skifte fokus fra musikernes musikalske (soniske) bidrag i den ”ferdige” musikken, til deres sosiale bidrag i låtskrivningen og under bandøvingene, at dette blir en sosiologisk smågruppestudie. Med sosiale bidrag mener jeg enkeltmusikernes totale tilstedeværelse og alle meningsfulle, betydningsfulle handlinger de gjør i gruppen, der låtskrivningen foregår. Slike meningsfulle

handlinger kan karakteriseres som ”språklige”, enten det er verbale handlinger – ytringer/utsagn – eller det er kroppsspråk, mimikk eller andre slags ”tegn”.

Det som kan være en betydelig fordel med å velge dette temaet, nemlig at jeg over tid har stiftet kjennskap med denne spesielle samværsformen og gruppeaktiviteten, kan også være en bakdel: Jeg er en del av det jeg studerer, et kjent hermeneutisk problem (Widerberg 2001:25). Jeg risikerer å ta med meg en rekke fordommer inn i feltet. Jeg risikerer å ikke legge merke til vesentlige forhold, fordi jeg har for sterke overbevisninger om hva som er verdt å se etter. Dette betyr imidlertid ikke at det samlet sett er en bakdel å ha personlige erfaringer fra feltet. Faktisk tror jeg slike erfaringer kan være en forutsetning for å fatte interesse for temaet. Mine personlige erfaringer har, i kombinasjon med sosiologistudiet, lært meg at dette er et felt sosiologien kan ta nærmere i øyesyn.

Motivasjonen for valg av tema kan sies å være dobbel. Den er både sosiologisk og personlig. Det ville ha vært naivt å underkjenne mine personlige interesser og erfaringer som betingelser eller kilder til temavalget. Likevel mener jeg å ha gitt temaet en strengt sosiologisk utforming. Bare ved å tenke på temaet gjennom sosiologiske begreper som *felt*, *diskurs*, *subjektposisjoner*, *makt*, *habitus*, *smak*, *arbeidsfordeling* og *koordinering*, er mine personlige erfaringer med musikk og band underlagt en sosiologisk forståelse, snarere enn en privat forståelse. Metodisk kan en kanskje si at jeg henter min *innlevelse* fra personlige og *private* erfaringer, mens *systematikken* kommer av personlige og *faglige* erfaringer; formet av mine møter med sosiologisk teori og metode. Sosiologisk teori og metode er etter hvert blitt en del av min personlige forståelseshorisont, så godt som noe annet.

## Tidligere forskning

---

En eksplorerende ferd inn i et felt der sosiale prosesser konstruerer musikalske uttrykk, har jeg ikke funnet i musikk sosiologien. Denne grenen av sosiologifaget har vært opptatt av andre tema. I de følgende avsnittene gjennomgås en del sosiologi som omhandler musikk og musikkens sosiale betydning. Dette er ikke teori som er direkte relevant for analysen av materialet i denne oppgaven, men det har stor betydning som et faglig bakteppe og som en referanseramme for en sosiologisk forståelse av musikk. For, selv om denne oppgaven fokuserer på samhandling og kommunikasjon i bandgruppene og ikke på musikken i seg selv, er det vesentlig for forståelsen av bandene som grupper og bandmedlemmene som individer, at musikk defineres som et særskilt formspråk. Musikk gir en mening og har en sosial funksjon, som ikke kan erstattes av andre ytringsformer. Denne oppgaven hadde etter all

sannsynlighet sett annerledes ut, hvis de to sosiale gruppene den omhandler hadde drevet med noe annet enn musikk – sånn som idrett, teater, animasjonsfilm eller matlaging.

### **Tre hovedtilnærminger innenfor musikksosiologien**

Dag Østerberg (1997a) fremhever at vi innenfor musikkens sosiologi, ”en gren av den almene sosiologien” (Østerberg 1997a:89), kan skjelne mellom tre hovedtilnærminger til emnet ”musikk og samfunn”:

1. *Sosialstatistiske og sosiografiske tilnærminger* er ofte oppdragsforskning, anlagt slik at funnene kan gjøre nytte i en administrativ sammenheng. Statistikk basert på rundspøringer og offentlige registre blir brukt for å kartlegge musikkens plass i samfunnet og dens betydning for samfunnsmedlemmene. Spørsmål det er vanlig å stille er ”hvor utbredt er musikkinteressen?”, ”hvordan fordeler den seg på de ulike musikkformene?” og ”er det en korrelasjon mellom utdanningsnivå og hvilken musikkform mennesker setter pris på?” (Østerberg 1997a:89–90).

2. *Funksjonelle fortolkninger* utspringer av vel utarbeidete teorier om sosial integrasjon, differensiering, avvik eller konflikt. Vi kan skille mellom to former for funksjonelle fortolkninger: Affirmative og kritisk-dialektiske. Affirmative fortolkninger studerer ulike musikktypers sosiale funksjon, og fremviser musikkens integrative betydning for subkulturer i samfunnet (Østerberg 1997a:91–93). Kritisk-dialektiske fortolkninger tar sikte på å avdekke sosiale motsetninger og konflikter som er blitt tildekket ved musikalsk ideologi, musikk som gjennom en bestemt bruk av harmonier uttrykker falsk enighet og samhørighet. Det gjelder for musikken å utsi den negative sannheten om samfunnets motsetninger (Østerberg 1997a:93–96).

3. *Kontekstuelle og konstruktivistiske tilnærminger* til musikksosiologien er opptatt av at musikk ikke er noe i seg selv, uavhengig av sosial situasjon og interaksjon. Disse tilnærmingene bygger på symbolsk interaksjonisme, fenomenologi og semiotikk/semiologi, og vektlegger at samfunnet ”er noe som hele tiden blir til og står på spill, som opprettholdes gjennom samhandling og interaksjon” (Østerberg 1997a:97). Denne tilnærmingen forkaster de funksjonelle tilnærmingenes forutsetning om at det finnes en iboende mening i musikken, og antar i stedet at musikken *får* mening gjennom den sosiale situasjonen. ”For musikksosiologiens vedkommende innebærer en kontekstuell tilnærming å beskrive de sosiale forutsetninger – markører, symboler, gester osv. – som gjør en musikalsk erfaring eller situasjon til det den er” (Østerberg 1997a:98).

Denne masteroppgaven lar seg definitivt best plassere som en kontekstuell / konstruktivistisk tilnærming, da målet er å gripe hvordan samhandling og interaksjon aktivt gir musikken en form og et meningsinnhold, og at det er konteksten for samhandlingen som gjør de musikalske erfaringene og interaksjonen mellom musikerne til det den er.

## **Musikk som ideologi**

For Theodor W. Adorno (1976) dreier musikk sosiologi seg om kunnskaper om forholdet mellom den som lytter til musikk og musikken selv. Samfunnet består av mennesker som lytter eller ikke lytter til musikk, og lytterreaksjonene avgjøres av objektive strukturelle egenskaper hos musikken (Adorno 1976:11). Problemer med verbalisering av musikalske opplevelser (på grunn av mangelfull terminologi) bidrar til å vanskeliggjøre utarbeidelsen av en vitenskapelig innsikt om det subjektive innholdet i opplevelser med musikalsk estetikk. For Adorno er det mest fruktbare å differensiere musikalske opplevelser ut fra musikkens spesifikke egenskaper (Adorno 1976:12–13). Videre er Adorno (1976:52) opptatt av å avdekke musikkens ideologiske funksjon, og hvordan musikken tilslører at samfunnet består av sosiale klasser (Adorno 1976:64). Hans konklusjon er at musikklivet er bundet av det kapitalistiske markedet og de sosiale strukturer det hviler på. Menneskelige egenskaper som gjør at man forholder seg ulikt til musikk er ikke naturgitt, men skyldes samfunnsforhold (Adorno 1976:131).

Musikk er non-figurativ og kan ikke entydig identifiseres med forhold i den ytre verden. Men den er artikulert og fastholdt og slik jevnførbar med en sosial realitet. Den er et språk som mangler begreper. (Adorno 1976:53–54). Musikken skiller seg fra andre kunstformer, ved at man må ha en spesialbegavelse for å forstå musikk – man må være særskilt ”musikalsk”. Spesialbegavelsen er en form for karisma som ordner musikkens irrasjonalitet, det som for ”de umusikalske” er uforståelig. (Adorno 1976:149–150). Den kompliserte relasjonen mellom rasjonalitet og irrasjonalitet i musikken er ifølge Adorno (1976) uttrykk for en samfunnstendens, der den borgerlige rasjonalitet forsøker å unnslippe livsprosessenes irrasjonelle momenter. Musikken er en irrasjonell samfunnsinstitusjon, på linje med kirken, militæret og familien, men får sin funksjon og autonomitet gjennom en negativ relasjon til det den skiller seg fra (Adorno 1976:151).

I denne masteroppgaven er begrepet om spesialbegavelsen, og definisjonen av musikk som autonom og et språk uten begreper, av betydning. Eksisterer denne spesialbegavelsen, og hvordan kan den observeres? Hvordan fremtrer den i rockebandene, og kan den gi mening til ”et språk uten begreper”?



## Etnografisk perspektiv

Tia DeNora (2000) er kritisk til at semiologiske analyser av musikk kan si hvordan musikken vil virke i sosialt liv – hvordan musikken vil frembringe (eller hindre) adferd, væremåter, vurderinger og følelser (DeNora 2000:21). Dette er en semiologisk snarvei som går rett fra å studere et verk til å drøfte verkets sosiale betydning (DeNora 2000:22). Tia DeNora (2000:2) berømmer Adorno for det viktigste bidraget til det tjuende århundrets idé om musikken som en drivkraft i sosialt liv, men kritiserer ham samtidig for å mangle redskaper for faktisk å kunne observere hvordan dette foregår. Mangelfull empiri og underliggende antagelser om en kollektiv bevissthet og om en sammenheng mellom lydstrukturer og sosiale strukturer, åpner for et skritt i en ny retning: Å ta opp spørsmålet om prosess, å beskrive hvordan det sosiale innskrives i det musikalske (DeNora 2000:2–3). Hvis musikk frembringer sosiale handlinger, følelser og tankemønstre (hvis for eksempel musikk på kjøpesentre får kunder til å bruke mer penger, hvis en diskjockey eller karaokevert spiller musikk som får pubgjester til å trives, eller hvis en musikkterapeut får en pasient til å føle seg bedre) så er kontroll over musikken en form for sosial makt (DeNora 2000:11–20).

Tia DeNora (2000:46–61) har gjort etnografiske intervjuer som viser at mennesker kan bruke musikk aktivt for å kontrollere og forandre seg selv. Musikken styrer og former informantenes følelser, motivasjoner, begjær, oppførsel, handlinger og kroppslig energi. De bruker musikken som hjelp for å bli den de ønsker å være. Vil de være glad, lytter de til musikk de mener gjør dem glad (DeNora 2000:53). DeNoras (2000) undersøkelser og funn viser, som en motsetning til Adornos (1976) vektlegging av ”verket i seg selv”, at musikken får mening i relasjon til mye annet enn den intertekstlige relasjonen til annen musikk. Effekten musikk har på lytteren kommer av hvordan lytteren orienterer seg i forhold til musikken, hvordan lytteren tolker musikken og plasserer den i sitt eget, subjektive musikklandskap – og en videre ”vev” av musikk og ekstramusikalske assosiasjoner (DeNora 2000:61). I dette perspektivet blir musikken en aktiv ingrediens i organiseringen av menneskenes selv – sinnsstemninger, kroppslig energi, væremåter, oppmerksomhet og engasjement. DeNoras (2000) begrep om selvet og identitet er dynamisk: Identiteten er ikke gitt en gang for alle – fastlåst og enhetlig. Identiteten er et prosjekt, en prosess der selvet skapes kontinuerlig, der det konstrueres, forsterkes og repareres, ofte gjennom presentasjon overfor andre mennesker men også ved at den enkelte minnes sitt eget selv bilde. Musikk kan bidra til slikt minnearbeide, gjennom lytterens refleksive forhold til musikk, særskilte former for musikk, komponister, artister eller låter (DeNora 2000).

I forhold til denne masteroppgaven er det interessant å spørre hvordan bandmedlemmenes identitet formes gjennom deltagelsen i rockebandene, og hvordan prosessene i gruppene betinges av enkeltmusikerens identitet. Hvordan kommer musikerens identitet til syne gjennom samhandlingen i bandene?

## **Identitet**

Innenfor norsk musikksosiologi har Even Ruud (1997) berørt en del av de samme temaområder som Tia DeNora (2000). Musikk kan virke som en ramme rundt opplevelser med andre mennesker i barndommen, og disse opplevelsene (og senere minnene om dem) kan være viktige for formingen av ens identitet (Ruud 1997:16). Musikklivet er ikke unndratt det kapitalistiske samfunnets verdier, der konkurranse, prestasjoner og selvhevdelse betones. Gjennom oppveksten lærer vi de dominerende diskursene – bestemte sosiale, historiske og kulturelle kontekster – der identitetsdannelsen finner sted (Ruud 1997:19). Musikken gir tilhørighet i tid og rom: Lillebjørn Nilsens Oslo-viser appellerer til en lokal identitet blant dem som er vokst opp med asfalt (Ruud 1997:21), og opplevelsen av å tilhøre en bestemt generasjon og å leve i en bestemt epoke forsterkes gjennom samtidens musikalske strømninger (Ruud 1997:31). Selvet og identiteten kan konstrueres som en fortelling, og i en historie om selvets forløp og utvikling kan musikksmak og musikkopplevelser fremstå som metaforer eller tegn på tilhørighet, oppbrudd, transformasjon, endring og utvikling. Fortellinger om endring i musikksmaken er fortellinger om livsløpet, om dialektikken mellom individet og omgivelsene. (Ruud 1997:51–53.)

I tillegg til å interessere seg for lytterens musikkopplevelser og forholdet mellom lytterens identitet og musikk som kulturell kontekst, vektlegger Ruud (1997) musikerens perspektiv: Å spille sammen med andre kan gi en sterk følelse av samhörighet, gjennom en felles musikalsk puls, forventninger som bygges opp og innfris i musikken, og musikernes lydhørhet overfor hverandre – der de følger, støtter, bevarer, utvikler, kontrasterer, utfordrer, svarer eller imiterer hverandre (Ruud 1997:37).

Hvordan samhörigheten i rockebandene arter seg, er et interessant anliggende. Hva musikerne kan fortelle om tilhørighet og utvikling, gjennom interaksjonen med de andre bandmedlemmene, opplever jeg som viktig for forståelsen av gruppedynamikken og samhandlingen i bandene.

# Sentrale sosiologiske begreper

---

Sentralt i utarbeidelsen av denne studien, står diskursbegrepet. Både som inspirasjonskilde til valg av prosjektet, og som analyseverktøy, har en sosiologisk forståelse av diskurs hatt en viktig funksjon. ”Diskurs” er definert på mange måter av ulike sosiologer, filosofer, lingvister, medievitere og andre (Fairclough 2003:3–4, Foucault 1999, Habermas 1981:19, Lothe 1994:14, Thwaites m.fl. 2002:138). Et sentralt aspekt ved diskurs er språk; ordvalg og formuleringsmåter. Språk kan forstås som et redskap for kommunikasjon mellom mennesker, og gjennom språkhandlinger kan mennesker uttrykke seg og påvirke verden rundt seg. I rockebandene påvirker bandmedlemmene verden ved at de tilfører den nye rockelåter. For å skape disse låtene bruker de språket. De samtaler med hverandre, og påvirker hverandre.

## Diskursbegrepets formasjon

Diskursbegrepet kan knyttes til sjangerbegrepet. Slik ulike sjangre innen litteratur, film og musikk har sine kjennetegn og regler, har også ulike sosiale diskurser sine kjennetegn og regler. Diskursene påkalles gjennom sosial samhandling og aktiv bruk av språk, som ord, mimikk, kroppsspråk, klær eller annet. Ved å bryte reglene og trosse kjennetegnene, kan diskursene forandres over tid. Slik enhver skjønnlitterær tekst, spillefilm eller musikalsk komposisjon både produseres og oppfattes i lys av allerede eksisterende sjangere, produseres og forstås sosiale tegn i konteksten av eksisterende diskurser. En diskursanalyse innebærer å studere konkrete utsagn av bestemte personer i reelle situasjoner, altså samfunn på mikronivå, med en forståelse av at det finnes et makronivå og en strøm av handlinger, utsagn, situasjoner og personer som utgjør en kontekst for utsagnet. I vid forstand er ”språk” og ”språkbruk” ikke bare et verbalt foretagende, men noe som inkluderer all kommunikasjon mellom mennesker, det vil si alle meningsfulle tegn og kombinasjoner av tegn som sendes og mottas mellom mennesker.

Sosiologisk diskursanalyse er ikke lingvistisk språkanalyse, men sosiologisk språkbruksanalyse. Norman Fairclough (1992) tar utgangspunkt i Michel Foucaults ”arkeologiske diskursbegrep”, men utvikler et apparat for å analysere diskurs som tekst. Diskurs er spesifikke, sosiohistoriske, varierende ”diskursive formasjoner”, det vil si regelsystemer som gjør visse utsagn mulig til visse tider, på visse steder og innen visse institusjoner. Diskurs konstituerer eller konstruerer samfunn i ulike dimensjoner. Ulike diskurser står i gjensidig avhengighet til hverandre. Diskursive formasjoner består av

formasjonsregler for **konsepter**, for **kunnskapsobjekter**, for **sosiale posisjoner** og **subjekter** (subjektposisjoner), for **strategier** og for **sosiale relasjoner** (Fairclough 1992:138–224).

Kunnskap om diskursens formasjoner gir makt til å påvirke diskursen. Makt er et sentralt aspekt ved beslutningstaking, og temaet for denne oppgaven er nettopp hvordan rockebandet fungerer som sosialt beslutningssystem. For det første gjør dette diskursbegrepet det mulig å integrere feltets språk i analysen, ved at apparatet av *konsepter* (ord og uttrykk musikerne bruker) settes i et gjensidig forhold til sosiale *posisjoner* (ulike handlingsmønstre hos de forskjellige musikerne), *relasjoner* (hvordan musikerne samhandler to og to) og *strategier* (musikernes individuelle målsettinger, smak og meninger om diskursens regler).

## Semiotikk og språklig mening

Diskursanalysens tolkning av språklige ytringer krever en definisjon av hva språk er.

Ferdinand de Saussure (1986, 1990) skiller mellom språk og tale. Talen er mangesidig; fysisk, fysiologisk og psykologisk, den tilhører både individet og samfunnet. Språket er imidlertid et *redskap for systematisk klassifisering av tanker*. Språket produseres ikke av den talende, men assimileres av individet. Språket er et system av tegn. (Saussure 1990:55)

Språkbruk dreier seg om mening – om å formidle et meningsinnhold til andre, men også om å skape et meningsinnhold i de ytringene vi mottar. Men hva er ”mening”? Når vi hører eller leser et ord, oppfatter vi et meningsinnhold knyttet til dette ordet. Saussure (1986, 1990) forklarer dette med at ”tegnet” (ordet) har to sider – en signifikant (”lydbilde” eller form) og et signifikat (”konsept” eller innhold). Disse to sidene av tegnet er psykologiske, forent av assosiative bånd i menneskets hjerne. Det tegnet peker på i verden, kaller vi tegnets ”referent” (Saussure 1986:646–651).

Denne forståelsen av tegnet og tegnets mening er bærende for diskursanalysen (Thwaites, Davis og Mules 2002:9–141): Et tegn er alt som skaper mening. Et tegn må være mulig å skille fra andre tegn, gjennom en formell beskrivelse. Tegnet får ikke sin mening gjennom relasjonen til referenten. Det får heller ikke mening på grunn av forbindelsen mellom signifikanten og signifikatet. Tegnet får sin mening utenfra – fra konteksten. Tegnet får mening fra andre tegn, gjennom et system basert på ulikhet, ved at det betyr noe annet enn alle andre tegn, og ved at vi kan skille tegnets signifikat fra andre signifikater og samtidig skille signifikanten fra andre signifikanter.

Et tegn konstruerer sin egen kilde; en adressent (avsenderens posisjon), og et mål; en adressat (mottagerens posisjon). Det konstituerer dessuten en kontakt mellom adressenten og adressaten. Tekst er en kombinasjon av tegn. Språket har et system av koder og regler for å

kombinere ord (tegn). Dette systemet muliggjør ytringer, og det har to akser: En seleksjonsakse, eller et paradigme, bestående av ord (tegn) som kan erstatte hverandre innenfor en gitt kontekst (synonyme ord). Kombinasjonsaksen, syntagmet, er en sekvens der tegn er satt sammen til tekst, etter bestemte regler. Tekster kan relatere til hverandre på mange måter – alt fra imitasjon til konfrontasjon. Relasjonene viser seg når en tekst reproducerer eller refererer til paradigmatiske seleksjoner og syntagmatiske kombinasjoner av tegn fra andre tekster.

Semiotikken åpner for lesning av ikke-verbal tekst, etter de samme prinsipper: Matoppskrifter (smak) har sine bestemte ingredienser, som blandes i en bestemt rekkefølge og på bestemte måter. Klær (visuelt) kombineres etter bestemte regler og de ulike rettene i et måltid inntas i en bestemt rekkefølge. Og viktigst i denne sammenhengen: Musikalske figurer (lyd) kombineres etter bestemte regler, for å sette sammen musikalske komposisjoner.

En av tekstens nøkkelfunksjoner er å skape kontekster for å lese, forstå og erfare andre tekster. Konteksten av andre tekster skaper et metaspråk for å forstå/avkode teksten. Konteksten av andre tekster kaller vi ”intertekst”. Forholdet mellom en tekst og andre tekster kaller vi ”intertekstualitet”. Intertekst er ikke bare forbindelsen mellom ulike tekster, men også mellom ulike slags tekster – eks. ord, bilder, klær, gestikulasjoner, musikk).

”Sjangere” er gruppering av tekster som har strukturelle og tematiske likheter. Sjangere er ikke bare katalogiserende, men viser til hvordan tekster kan relateres til hverandre. Når en forholder seg til hvordan tekster leses, tolkes og brukes, er sjanger et spørsmål om tekstens sosiale funksjon. Sjangere gjenkjennes på grunn av tekstens tematikk og struktur. Sjangervariasjon kan antyde konflikt eller motsetninger innenfor et meningsfelt, og kan dermed peke på begynnelsen av endringer av holdninger og verdier. Valg og kombinasjoner av tegn kan endre seg idet en sjanger påvirkes av andre sjangere. (Thwaites m.fl. 2002:9–141)

## **Sosiale felt**

Faircloughs (1992) diskursanalyse kommer best til nytte som redskap i forskningen, når den kombineres med annen samfunnsteori. I denne oppgaven benyttes Pierre Bourdieus (1995) begrep om *felt*. Selv ville ikke Bourdieu (1995:81) gi begrepet en ”universell” definisjon, men bare definere det lokalt innenfor aktuelle teoretiske systemer. Grunnleggende i feltbegrepet er tanken om relasjoner – objektive bånd mellom sosiale posisjoner. Et felt er et nettverk av indre relasjoner, som eksisterer uavhengig av individuell vilje (Bourdieu 1995:82). Feltets relasjoner avhenger av distribusjonen av *feltspesifikk kapital*, og forskningens mål må være å

identifisere de aktive egenskapene som utgjør denne spesifikke kapitalformen (Bourdieu 1995: 93).

## **"Samhandling" og "gruppedynamikk"**

Begrepene "samhandling" og "gruppedynamikk" er populære sosiologiske begreper. De kan relateres til hverandre, men er ikke synonymer. *Samhandling* er her ment å referere til handlinger som står i avhengighetsforhold til hverandre og som utføres samtidig eller i rekkefølge, av individer som står i en relasjon til hverandre i en gruppe. Handlingene må forstås i forhold til de sosiale relasjonene i gruppen. *Gruppedynamikk* refererer til hvordan relasjoner og posisjoner i en gruppe endrer seg, avhengig av gruppens samhandling. Samhandling og gruppedynamikk står altså i en dobbel relasjon til hverandre, med gjensidig påvirkningskraft.

Diskursdata er en viktig del av data om samhandlingen i gruppen (Fangen 2004:72), og sentralt i analysen av gruppedynamikken står diskursens objekter og konsepter – ord og uttrykk, slik de er observert under feltarbeidet.

## **Spørsmålsstilling**

---

Dette er altså en studie av gruppedynamikk, og temaet er hvordan mennesker i en avgrenset og stabil sosial gruppe samhandler for å skape musikalske komposisjoner.

Generelt vil jeg stille spørsmålet: Hvordan er det mulig at fire eller fem individer, som alle har sin smak, sine preferanser, sine ideer, sitt instrument og sitt "tekniske språk", kan bli enige om ikke bare én låt, men flere titalls låter? Dette generelle spørsmålet er både overmåte ambisiøst og fordomsfullt, men dets kime er fruktbar: Spørsmålet artikulerer en nysgjerrighet som er selve drivkraften i hele prosjektet. Konkrete forskningsspørsmål jeg faktisk søker å besvare, er følgende:

Hva er det som kjennetegner *gruppedynamikken og samhandlingen* i rockebandene, og gjør låtskrivningen til en sosial prosess der musikk blir et reelt resultat? Hvordan utvikler gruppene seg over tid?

Hvilke *posisjoner og relasjoner* finnes det i gruppene, hvordan skapes de av aktørene og hva har de å si for dynamikken i gruppen? På hvilken måte spiller musikernes *identitet* inn i låtskrivningen, og hva har deltagelsen i bandet å si for den videre formingen av musikernes identitet?

Hvordan fremstår musikalske spesialbegavelser hos musikerne? Hvilke former for *feltspesifikk kapital* er aktive i feltet, og hvordan påvirker de relasjonene i gruppen?

Disse spørsmålene søkes besvart i de følgende kapitlene, og det overordnede målet er å komme frem til en sosiologisk interessant *beskrivelse* og *forståelse* av gruppenes dynamikk og samhandling. Underordnet søker jeg forståelse av (1) forholdet mellom musikernes identitet og de posisjoner og relasjoner de inngår i, samt (2) feltets spesifikke kapitalformer, og hvordan de virker inn på samhandlingen og gruppedynamikken. Til sist er det interessant å søke en forståelse av musikernes tilhørighet og deltagelse i rockebandene, i forhold til en videre sosial kontekst: Hvorfor spiller de i band?

## Kapittelstruktur og oppgavens utforming

---

Denne oppgaven har seks kapitler. Foruten dette innledende kapittelet, med tema, aktuell teori og forskningsspørsmål, har jeg satt av et eget kapittel til spørsmål som har med metode og erfaringer å gjøre, tre tematiske analysekapittel og et kapittel med konklusjon og sammenfatning. De tre analysekapitlene tar for seg rockebandenes organisering og arbeidsmåter, relasjoner mellom enkeltindivider og forholdet til omverdenen og annen musikk. Metodekapittelet inneholder refleksjoner over arbeidet og redegjørelser for hvordan jeg har gått frem med innhenting av informanter, feltarbeid og innsamling av et kvalitativt datamateriale. Kapittelet gir også en introduksjon til oppgavens empiri, ved at bandene (og bandmedlemmene) blir introdusert.





# Metode

Dette kapittelet er en redegjørelse for hvordan prosjektet har foregått, og en gjennomgang av tanker og refleksjoner bak valgene jeg tatt. Jeg spør meg selv om jeg kunne og burde ha gjort noe annerledes i arbeidet med oppgaven.

Hva menes med ”metode” og hvorfor et eget kapittel om dette? Kunstnere og håndverkere har sine metoder, med foretrukne redskaper, materialer og teknikker som de benytter for å oppnå et ønsket resultat. I denne oppgaven legger jeg litt av det samme innholdet i begrepet om den akademiske metoden: Jeg har hatt et utgangspunkt, et faglig formål, og jeg har valgt redskaper, teknikker og fremgangsmåter for å oppnå de resultatene jeg har ment ville tjene formålet. Metodevalg dreier seg om å velge ulike fremgangsmåter. Når jeg gjør slike valg reflekterer jeg over mitt eget ståsted – det vil si målsettingene, handlingene og mulighetene mine. En metodologisk målsetting har vært å sikre en sammenheng mellom spørsmålsstilling, teori, data og konklusjon. Valg knyttet til metode fordeler seg utover alle faser av arbeidet med prosjektet – fra valg av forskningstema til valg av skriftlig presentasjonsform.

## Faser i arbeidet

---

Selv om jeg begynte rekrutteringen i løpet av sommerferien 2004, nærmere bestemt juli, ved å sende ut e-post til bekjente jeg visste hadde kjennskap til i musikkmiljøet i Oslo, var jeg ikke ferdig med rekrutteringen før i oktober 2004. Datainnsamlingen (systematiske observasjoner, intervju og transkribering) var ikke ferdig før utgangen av februar 2005. Observasjoner tok til i slutten av september 2004, og foregikk ut januar 2005. Hele november 2004 var jeg syk. Intervju og transkribering foregikk i januar og februar 2005. I mars, april og mai 2005 jobbet jeg med analyse av datamaterialet, og begynte samtidig å skrive på oppgaven. Fra juni 2005 til slutføring i september 2007 har jeg av privatøkonomiske grunner vært nødt til å prioritere inntektsbringende arbeid, og masteroppgaven har da vært prioritert i juleferier og påskeferier.

## Bandene

---

Jeg bestemte meg tidlig for å etablere et datamateriale som kan si noe om samspill mellom musikere i et band, ut fra observasjon av bandøvinger – et felt bestående av situasjoner der

musikere kommer sammen for å lage låter. Målsettingen var derfor å finne et flertall band som passet til denne karakteristikken: ”Band som spiller egne låter, og der flere av bandmedlemmene er involvert i skrivingen av låtene”. Uttrykket ”å skrive låter” forstås som en innarbeidet metafor, der det ikke nødvendigvis dreier seg om å skrive ned låter på papir, men selve det å gi en låt fast form.

## Utvalg

Prosjektet kan kritiseres for å ha et utvalg preget av *selvseleksjon* (Skog 2003:37) og at informantene derfor ikke er *representative* for en vid kategori av rockeband i Oslo. Jeg kontaktet totalt cirka 20 band, og endte med å konsentrere meg om to rockeband, som jeg har gitt psevdonymene Nails og Mary Diamonds. I tillegg observerte jeg rap/pop-duoen Jekyll & Hyde (også psevdonym) over to sesjoner. Bandene (og enkeltmusikere) er gitt psevdonymer fordi jeg ga løfte om full anonymitet da jeg kontaktet dem. Grunnen til at jeg endte opp med disse tre bandene er ikke at jeg plukket dem ut blant en rekke interesserte. De er simpelthen de eneste av dem jeg kontaktet, som ga tilbakemelding og sa at de kunne være interessert. Et tredje rockeband svarte på epost cirka en måned etter at jeg hadde kontaktet dem, men da var timeplanen min allerede full. En kan si at det ikke var jeg som *valgte* Nails og Mary Diamonds, men dem som valgte meg, og at utvalget derfor bærer preg av en form for selvseleksjon. Begrepet om selvseleksjon tilhører egentlig sosiologiens kvantitative metoder og handler om statistisk representativitet, men er i denne sammenheng ment å referere til det faktum at Nails og Mary Diamonds kanskje ikke er representative for spekteret av rockeband i Oslo, i og med at de skilte seg ut ved å si seg villig til å delta i prosjektet.

En mulig grunn til at jeg fikk napp hos Nails og Mary Diamonds kan være at kontaktpersonene i begge bandene hadde bakgrunn fra akademien. Bassisten i Nails mottok e-post fra en adresse jeg fant på [bandindex.no](http://bandindex.no) og vokalisten i Mary Diamonds mottok sms på et telefonnummer jeg fant på NRK P3s sider på Internett, kalt Urørt). De var cand.mag. med henholdsvis realfag og humaniora, og var kanskje både nysgjerrig på, og fortrolig med, en samfunnsvitenskapelig smågruppestudie. Etter hvert viste det seg også at vokalisten i Nails hadde studert grunnfag i sosialantropologi, og var kjent med begrepene om feltarbeid og observasjon. Om dette har hatt betydning for datamaterialet er ett spørsmål. Et annet er hva det har hatt å si for rekrutteringen av informanter. Rockemusikere uten kjennskap til akademien er kanskje skeptiske til å bli studert av fremmede. En annen forklaring på at jeg fikk få tilbakemeldinger, kan være at e-post er en dårlig egnet kanal for å få kontakt med disse informantene. Jeg fikk tre-fire svar, ganske sent, der det typiske var ”denne e-postadressen er

vanligvis ikke i bruk” eller ”vi i bandet har tatt en pause nå”. Mangelfulle oppdateringer hos Urørt og bandindex.no kan ha like mye av skylden. Cato Wadel (1991:27–43) har påpekt at det er mye lettere å få adgang til et felt dersom forskeren kan innta feltet i en annen rolle enn forskerrollen. Roller som naturlig inngår i feltet, kombinert med en åpenhet om ens agenda som forsker, er lettere å forstå og enklere å forholde seg til for informantene. Dette kan være en forklaring på problemene med å få respons; jeg ba om å få iaktta bandene uten selv å delta i feltet. Før jeg begynte rekrutteringen av informanter vurderte jeg eventuelle roller som kunne gjøre meg til en naturlig deltager, men i dette feltet finnes det kun roller som allerede er ”besatt”.

Hvis Nails og Mary Diamonds står i en særstilling fordi de er villige til å la seg iaktta, så betyr det at jeg kan ha fått et litt spesielt datamateriale. Band der medlemmene opplever at samhandlingen er konfliktfylt og kommunikasjonen preget av uenighet og negative følelser, vil kanskje oftere nekte forskere adgang til bandøvingene fordi det kan føles ubehagelig å bli observert når en inngår i slike relasjoner. Derfor kan jeg ha fått et datamateriale med særlig harmonisk gruppedynamikk og stor grad av enighet og samstemthet mellom musikerne. Dette er imidlertid ikke et stort problem, da jeg aldri har hatt som siktemål å konkludere med hvordan musikk skapes i band generelt. Jeg har altså ikke hatt som mål å trekke universelle konklusjoner eller avdekke sosiale lover for hvordan låtskrivning foregår i alle slags rockeband – harmoniske eller konfliktfylte. Målet har vært å etablere en sosiologisk forståelse av noen få, bestemte grupper av dette slaget.

En tidlig målsetting om å ha minst tre band, for å kunne sammenligne bandene og lete etter likheter og ulikheter på tvers av de sosiale gruppene, ble erstattet av et mål om fordypning i gruppedynamikk og samhandlingsmønstre i de to som meldte sin interesse. I ettertid ser jeg at det har vært en stor fordel å ha datamateriale fra mer enn ett band. Ting jeg ikke har lagt merke til i den ene gruppen har kommet til syne fordi det på tilsvarende område i den andre gruppen har fortonet seg annerledes. Jeg har også lagt merke til ting fordi det har vært påfallende likheter mellom de to gruppene.

Studier av disse to bandene gjør det ikke mulig å trekke konklusjoner om hvordan virkeligheten fortoner seg i alle andre rockeband (såkalt *induktiv feilslutning*) eller å si at ”i et hvilket som helst rockeband fortoner det seg *enten* som i Nails *eller* som i Mary Diamonds”. Poenget med å bruke to band er at likheter og ulikheter mellom dem gjør det lettere å strukturere datamaterialet og få øye på temaer, mønstre, gjentakelser og brudd i samhandlingen.

## Korrespondanse

Det var flere grunner til at jeg valgte å benytte epost for å rekruttere informanter. For det ene var det effektivt; jeg kunne sende den samme eposten (Vedlegg 1) til flere band samtidig. For det andre bekreftes min relasjon til Institutt for sosiologi og samfunnsgeografi når seg sender epost fra kontoen jeg har ved Universitetet i Oslo.

En bakdel med denne kontaktformen er at det er lett for mottageren å ignorere eposten i mengden av andre henvendelser fra fremmede som ber om tjenester (noe en kan hevde at jeg gjorde). En fordel med at 18 av 20 (cirka tall) ignorerer henvendelsen er imidlertid at jeg slipper informanter som egentlig ikke ønsker å delta, men som føler seg presset fordi de gjerne vil være snille og hjelpsomme. Slik føler jeg meg trygg på at Nails og Mary Diamonds opplevde det passende uproblematisk å la en forsker være til stede under bandøvingene. Det er ikke dermed sagt at de opplevde det fullkomment uproblematisk at jeg var der og observerte dem.

## Nails

Det første bandet jeg fikk klarsignal fra var Nails. Jeg kontaktet dem via epost 6. september 2004, og fikk svar to dager senere (Vedlegg 2). Epost-adressen fant jeg hos Norwegian Band Index ([www.bandindex.no](http://www.bandindex.no)) samme dag, noe jeg også opplyste om i mailen.

Jeg korresponderte en periode (6. til 20. september 2004) på epost med bassisten ”Bjarne”, som i den perioden presenterte prosjektet mitt for resten av bandet. De var interessert i å stille opp, men ville vite mer.

Tirsdag 21. september (ca 16.30-18.30) hadde jeg et to timer langt møte med Bjarne på utestedet Garage i Oslo. Vi snakket om prosjektet, om musikk generelt og andre ting. Han skulle videre ut på byen og drakk øl, mens jeg drakk kaffe. Jeg skulle uansett kjøre bil senere samme kveld, men følte det ubekvemt å kunne velge å drikke alkohol, siden jeg var der i faglig sammenheng. Hadde jeg vært på Garage på denne tiden av døgnet i privat sammenheng, ville jeg imidlertid ha følt det naturlig å nyte alkohol.

Bjarne var cand.mag. med realfag og hadde kontorjobb. Han hadde lest mesteparten av prosjektbeskrivelsen min og ga uttrykk for å ha oppfatninger om hva jeg vil finne ut, både med tanke på data og konklusjoner. Jeg noterte ikke, og husker ikke eksakt hvordan han ga uttrykk for dette, men han uttalte seg om hvordan (rocke)band generelt jobber, og brukte formuleringer som ”du vil oppdage at...” og ”du kommer sikkert til å finne ut at...”.

Bjarne presenterte Nails som en gruppe med fire musikere, ”standard rockebesetning” med vokal, gitar, trommer og bass. Han kalte musikkstilen ”rockabilly” og ”rock’n’roll-

band”. Han fortalte at de lager all musikken selv, og at det oftest var gitaristen som kom med ideer, som de i fellesskap utviklet til ferdige låter. Han fortalte at trommeslageren bor en drøy times biltur utenfor Oslo, og sjelden er med på øvingene.

Bandet hadde eksistert i tre år. De hadde egen hjemmeside på Internett, hadde laget et par demo CD-er og spilte ellers live på mindre utesteder i Oslo. Jeg fikk et noe uklart inntrykk av hvor ofte de spilte live, men noe ga meg inntrykk av at det kunne være omtrent en gang i måneden. Musikk de hadde på hjemmesiden sin ga meg assosiasjoner til den såkalte grunge-rocken som vokste frem i Seattle på 1990-tallet, og band som Stone Temple Pilots, Pearl Jam, Alice in Chains og Soundgarden. Dette fortalte jeg til Bjarne under møtet 21. september. Han nikket gjenkjennende, men sa at de spiller veldig mye forskjellig, som ikke er presentert på hjemmesiden. Etter dette møtet hadde jeg kontakt med Bjarne på telefon og via tekstmeldinger, frem til det første møtet med hele bandet.

Fredag 24. september dro jeg for å treffe Nails i øvingslokalet deres i utkanten av Oslo. Jeg tok tilfeldigvis samme buss som vokalisten, gitaristen, bassisten og bassistens samboer, og gikk sammen med dem fra en bussholdeplass 2-300 meter fra øvingslokalet. Underveis fortalte sangeren, ”Sander”, at han hadde studert sosialantropologi og at de i en seminargruppe på grunnfag hadde vært ute og gjort feltobservasjoner. Jeg fikk inntrykk av at han hadde en forståelse for hva jeg var kommet for. Utenfor lokalet møtte vi trommeslageren og kjæresten hans, som hadde kjørt bil til Oslo. Øvingsrommet viste seg å være et bomberom i et industri/lagerbygg. Rommet var avlangt, og Nails disponerte den innerste halvdelen av rommet. Denne delen bar preg av lyddempende tiltak: Hengende tekstiler fra vegg til vegg, som et slags senket tak. Vegg-til-veggteppe på gulvet. Veggene var kledd med sorte papplater, og disse var igjen dekket med grå eggekartong og plakater med bilder av rockeband og artister som Black Sabbath, Iron Maiden og Pink Floyd. En hjørnesofa sto midt på den ene langveggen, og markerte området Nails disponerte. Resten av rommet ble disponert av et annet band, og denne delen var mer sparsomt innredet. På Nails’ halvdel var det lite gulvplass, da forsterkere, trommesett og sofa opptok mye av plassen. Gulvplassen der musikerne sto mens de spilte var rett foran trommesettet, markert med et rundt eller ovalt gulvteppe. Mens trommeslageren monterte slagverket pratet jeg med de andre om prosjektet mitt. Både bandmedlemmene og de to kjærestene var tydelig interesserte. De spurte hva faget heter og hvor lenge jeg hadde tenkt å følge dem. De sa at de sikkert trengte litt tid på å venne seg til min tilstedeværelse. På denne første øvingen satt jeg i Nails’ sofa sammen med de to kjærestene, uten å gjøre notater. Under resten av øvelsene var ikke de to kjærestene til stede,

og trommeslageren, ”Trond”, deltok på omtrent halvparten av øvingene. Da satt jeg i sofaen til det andre bandet, et stykke unna og delvis skjult for bandet. Jeg så og hørte dem godt, men de kunne ikke se meg like godt. Dette gjorde jeg av to grunner: Jeg satt da langt nok unna forsterkerne og trommene til at jeg ikke trengte å bruke beskyttelse for hørselen, noe som også gjorde det mulig å høre hva de sa. Jeg følte også at jeg ikke sto i fare for å forstyrre dem i arbeidet når jeg kom på såpass avstand, og oppriktig tror jeg de til tider glemte at jeg var der.

Jeg fulgte Nails fra fredag 24. september 2004 til lørdag 15. januar 2005. Jeg var til stede på totalt 14 bandøvinger med dette bandet, og de fleste fant sted på tirsdager, fredager og søndager, da bandet hadde faste tider i øvingslokalet. Øvingene begynte rundt kl 19-20, og sluttet mellom kl 21 og 23.

## **Mary Diamonds**

Jeg hørte bandet under konkurransen Global Battle Of Bands (GBOB) på Rockefeller, en konkurranse jeg ble kjent med fordi Nails skulle delta. Jeg søkte opp Mary Diamonds og et par andre band fra GBOB på nettsidene til NRK-tjenesten Urørt, der jeg fant epost-adresse og telefonnummer. Jeg sendte så både epost (Vedlegg 3) og en tekstmelding der jeg opplyste om at jeg hadde sendt epost. Siden fulgte korrespondanse på epost, en 10-minutters telefonsamtale og flere tekstmeldinger med vokalisten i bandet, ”Sara”.

På dette tidspunktet følte jeg en tiltagende uro over ikke å ha fått flere band til å melde sin interesse. Eposten jeg skrev til Mary Diamonds har mindre gjennomtenkte formuleringer (for eksempel ”dannelsen av musikk i sosiale grupper”) og er mer personlig i formen, enn den mer formelle og gjennomtenkte eposten jeg kopierte og sendte til titalls band tidligere (vedlegg 1). Samtidig signaliserte jeg at jeg likte musikken deres. Dette kan ha svekket insisteringen på forskerrollen og bidratt til at Sara så på meg mer som en ”beundrer” eller ”fan” av bandet. Både den personlige formen og interessen for bandets musikk kan ha vært utslagsgivende for at jeg fikk adgang til feltet.

Feltdagboken (Vedlegg 4) viser at jeg traff medlemmene i Mary Diamonds første gang i slutten av oktober, og at bandet besto av fem kvinnelige musikere i alderen 24 til 31 – en vokalist, en trommeslager, en bassist og to gitarister. Øvingslokalet deres lå midt i Oslo sentrum, i en travel bakgård der flere band øvde. Rommet de holdt til i var ganske lite, og jeg ble sittende på en løs stol sammen med bandmedlemmene. Alle seks var plassert i en liten sirkel, med nesten ingen mulighet for å flytte seg. Jeg satt med trommeslageren på min venstre side, bassisten og vokalisten rett overfor meg, og de to gitaristene til høyre for meg. Døren ut, til et pauserom med miksepult, sofa og kaffetrakter, var mellom bassisten og

vokalisten. Denne fysiske formasjonen fortsatte gjennom hele observasjonsperioden. De siste to–tre ukene var det bare en gitarist, da ”Gøril” sluttet i bandet. Jeg fulgte dette bandet fra mandag 25. oktober 2004 til torsdag 20. januar 2005. På denne tiden møtte jeg dem 10 ganger, fordelt på mandager og torsdager mellom cirka klokken 18 og 21.

## **Jekyll & Hyde**

Denne duoen møtte jeg to ganger, i oktober og november 2004. Jeg valgte å ikke bruke dette datamaterialet, fordi arbeidsmåten i denne duoen var for ulik det jeg hadde vært ute etter. De jobbet i studio, med å gjøre opptak av at ”Hyde” sang til låter ”Jekyll” allerede hadde komponert. Kun i en viss utstrekning diskuterte de låtenes oppbygning, innhold og fremtoning.

## **Utvalg og etikk**

Et forskningsetisk spørsmål knyttet til prosessen med rekruttering og utvalg av informanter, er om jeg gjorde det klart for informantene hva et prosjekt som dette kan innebære. Siden prosjektet var ganske åpent fra starten av, visste jeg selv ikke nøyaktig hvilken retning ting ville ta – det vil si hvilke temaer og analytiske tråder som ville komme i fokus til slutt. Derfor lovet jeg musikerne full anonymitet i oppgaven. Jeg tenkte at det med full anonymitet også ville være lettere å slippe til for å observere, og for meg er det ingen praktiske eller tekniske problemer knyttet til å anonymisere musikerne. Jeg har ganske enkelt gitt bandene nye navn (så vidt jeg har funnet ut eksisterer det ingen reelle, Oslo-baserte band ved navn *Nails* eller *Mary Diamonds* i skrivende stund), og gitt enkeltmusikerne psevdonymer etter hvilke instrumenter de spiller. I *Nails* er ”Geir” gitarist, ”Bjarne” bassist, ”Sander” sanger og ”Trond” trommeslager. I *Mary Diamonds* er ”Sara” sanger(inne), ”Gitte” gitarist, ”Barbro” bassist, ”Trude” trommeslager og ”Gøril” gitarist.

## **Observasjon**

---

Bandøvingene i de to bandene tok til omtrent til samme tid, mellom kl 18 og 20, hadde en ”pep talk” til å begynne med (mens de første fremmøtte ventet på at resten av bandet skulle komme), en runde med spilling (cirka 45-75 minutter), en pause og en ny runde med spilling. Noen dager spilte de gjennom en settliste bestående av ”ferdige” låter, for å holde ved like kunnskaper om hvordan låtene skulle spilles (hvilken struktur de skulle ha) og for å finne rette ”energien” og rette ”tempoet”. Andre dager kunne de bruke hele økter før eller etter pausen på én låt eller deler av en låt.

## **Tilstedeværelse: Deltagelse eller iakttagelse?**

Å kalle denne datainnsamlingsmetoden for ”deltagende observasjon” er ikke helt korrekt. Jeg deltok aldri som musiker i disse bandene, men var likevel til stede i rommet, som eneste observatør. I Mary Diamonds’ tilfelle satt jeg så nært bandmedlemmene at jeg enkelte ganger ble involvert i samhandlingen, ved at musikerne vekslet blikk med meg eller at jeg ble direkte tiltalt. Ved en anledning ville Sara at jeg skulle delta i en avstemming de hadde om hvilken låt de skulle spille. Ved en annen anledning kikket Trude oppgitt på meg mens resten av bandet slet med å komme til enighet. I Nails’ tilfelle hadde jeg ingen slik kontakt. Rommet de øvde i var større og jeg satt slik at jeg ikke fikk direkte kontakt med bandmedlemmene.

I spillepausene var jeg mer deltagende og mindre iakttagende. Da samlet vi oss i sofaen, Nails i sitt sofahjørne og Mary Diamonds på pauserommet vegg i vegg med øvingsrommet. Jeg la vekk notatblokken og samtalte med musikerne, om løst og fast. Pratet de om vær, vind, politikk og Sporveiens rutetilbud deltok jeg med vanlig takt og tone i de samtalenene. Pratet de om musikk var jeg mer avventende og lyttet til det de hadde å si. Tok jeg ordet, var det som regel for å stille et spørsmål relevant for oppgaven, og da ble bandmedlemmene stille mens jeg formulerte spørsmålet. Den første tiden ga de meg seriøse og alvorlige svar, men etter hvert som vi ble bedre kjent hendte det at de svarte med humor – og da gjerne en selvironisk fleip på egen, bandets eller andres bekostning. Jeg følte at jeg ble tatt på alvor i disse stundene, og at musikerne da fikk økt forståelse for hva jeg var ute etter. Kanskje var den påfallende stillheten mens jeg snakket et utslag av nysgjerrighet – de var interessert i å vite hva jeg var interessert i å vite – like mye som det var utslag av høflighet, plikt og hjelpsomhet.

## **Observasjon og notater**

Notatene jeg gjorde om samhandlingen lignet mest et Ibsen-skuespill, med navn (pseudonymer), utsagn, replikkvekslinger og sekvenser. Jeg beskrev interiør og hvordan personer kom eller gikk i rommet. Hver gang de spilte på instrumentene skrev jeg ”spiller”, ”alle spiller”, ”Geir spiller”, ”spiller hele låten”, ”spiller riffet 4 ganger” eller lignende. I klammeparentes skrev jeg ned det vi kan kategorisere som mine egne, analytiske tanker. Alt annet forsøkte jeg å holde rent deskriptivt, som ytre og ufortolkede beskrivelser av informantenes handlinger, bevegelser og ordbruk. Jeg skrev *hva* de gjorde og *sa*, og *hvordan* de gjorde det – ikke *hvorfor*, selv om jeg der og da kunne ha en slags forståelse av hvorfor. Selv om jeg søkte å notere deskriptivt, var ingenting av det jeg noterte uforståelig for meg. Tvert imot var det en forutsetning at jeg nettopp hadde tolket og forstått det som skjedde, og



gitt det en mening i en sammenheng. Dag Album (1996: 238) mener det er en forutsetning å kunne tillegge et hendelsesforløp mening, for å kunne beskrive det. Også David Silverman (2001: 65) understreker at å ta feltnotater ikke bare er å nedtegne data, men å analysere data. De språklige kategoriene jeg bruker når jeg noterer, er farget av mitt teoretiske utgangspunkt. Særlig gjelder dette hva jeg, bevisst eller ubevisst, noterer til en hver tid. I likhet med Album (1996: 238) vet jeg at jeg kun rekker å notere en del av det jeg observerer, og at jeg kun observerer en del av det som skjer i rommet.

Jeg noterte på en såkalt journalistblokk, fortløpende underveis. Når jeg observerer benytter jeg både syn og hørsel, men ofte under replikkvekslinger hadde jeg blikket festet på notatblokken mens jeg fortløpende noterte det som ble sagt. Ellers fulgte jeg musikernes kroppsspråk med blikket, når den verbale kommunikasjonen ikke gikk like fort. Dette betyr at jeg ofte hørte det som ble sagt, men så det som ble gjort. Det skal likevel sies at jeg ofte så på musikerne mens de snakket sammen, og noterte i blokken uten å se ned, eller kikket ned og noterte på etterskudd. Dette innebærer et dilemma i at jeg enten risikerer å gå glipp av kroppsspråk som ledsager verbale utsagn, eller at jeg kommer så mye på etterskudd med noteringen at det jeg skriver ned blir unøyaktig og mer mine egne ord, enn musikernes. Valget falt ofte på å lytte til og notere det som ble sagt, noe som førte til at jeg fikk notert betydelig mer av det som ble sagt, enn kroppsspråk, mimikk og bevegelser. Samhandling mellom mennesker er imidlertid i stor grad språklig (Fangen 2004: 72) og det som blir sagt er en viktig del av det jeg har hatt som hensikt å studere – samhandlingen i rockebandene. I tråd med etnometodologien (Fangen 2004: 73) har jeg fokusert på verbal kommunikasjon, og søkt forståelse av kunnskapene som ligger bak det som blir sagt og hva rockemusikerne selv tar for gitt i samhandlingen. Hensikten med feltnotatene var ikke å produsere et datamateriale som kunne gjennomgås med tekstanalyse. Målet var å skape et rikt og detaljert tekstmateriale jeg kunne bruke for å gå tilbake til hendelsesforløpene i en annen situasjon, gjerne flere ganger om og om igjen, for å se om jeg da kunne få mer eller annen mening ut av hendelsene. Siden musikerne vekslet mellom å prate med hverandre og å spille på instrumentene sine, følte jeg at jeg hadde god tid til å notere det som ble sagt.

Bandøvingene foregikk utelukkende på kveldstid, og dagen etter renskrev jeg observasjonsnotatene på PC. Når jeg senere leser gjennom de 100 sidene med observasjonsnotater, får jeg en følelse av at øyeblikkene jeg observerte kommer tilbake, og jeg kan ”være der jeg var på nytt”. Den følelsen er jeg til syvende og sist nødt til å ha lit til, og stole på at den betyr at notatene mine er noenlunde utfyllende og presise.

# Intervju

---

Da jeg startet prosjektet baserte jeg meg på observasjoner, og anså intervjuer som et naturlig supplement jeg måtte vurdere fortløpende å ta i bruk. Under analysearbeidet, etter jeg forlot feltet og rundet av datainnsamlingen, har jeg sett at erfaringer fra intervjuene har fått større betydning enn jeg hadde trodd de ville. Bruken av intervju i denne oppgaven henger sammen med et behov for å forstå enkeltmusikernes meninger om, holdninger til og erfaringer fra virksomheten i gruppen. Jeg søker de ulike subjektive perspektivene og holdningene musikerne har til bandet de spiller i, til musikken og til hverandre, og opplevelsene de har av sin egen situasjon i bandet.

Dette kan være metodologisk problematisk. Ved å gjøre observasjoner først, står jeg i fare for å møte musikerne i intervjusituasjonen med en antagelse om hvordan samtalen kommer til å arte seg, og dermed styre samtalen i den retningen. Hadde jeg gjort intervjuene før observasjonene, hadde jeg kanskje kjent hver enkelt musiker bedre og dermed fått en annen referanseramme for å legge mening i samhandlingen under bandøvingene (Widerberg 2001: 113). På den andre siden kunne observasjonsnotatene ha blitt ufordelaktig styrt og kontrollert ut fra intervjuerfaringer. For å gi hver enkelt musiker tilnærmelsesvis det samme utgangspunkt i samtalene (intervjuene), valgte jeg å holde meg til en ganske streng intervjuguide med åtte enkle, men fastlagte tema.

## Intervjuguiden

Jeg har vært interessert i hvilke ord musikerne i ett og samme band bruker for å beskrive bandet og dets musikk. Jeg har søkt å få dem til å si noe om hvordan de opplever at forholdene faktisk er, og hvordan de mener det ideelt sett burde være. Jeg er også interessert i musikernes skildringer av prosessen der gruppen lager musikk – det vil si hvordan de beskriver seg selv og hverandre i prosessen med låtskriving.

Med mine åtte forhåndsbestemte spørsmål bar intervjusituasjonene ganske tydelig preg av hvem som var intervjuer og hvem som ble intervjuet. Samtidig som det var praktisk (det ga intervjuene en begrenset varighet og arbeidet med transkribering tok ikke all verdens tid), er det et paradoks knyttet til det å love informantene å svare fritt på hvert enkelt spørsmål, men samtidig ha klart på forhånd hva neste spørsmål skal være.

Gjennomstrukturerte og standardiserte intervju som utføres likt hver gang, er ifølge Karin Widerberg (2001: 16) ikke kvalitative forskningsintervju. Jeg og de jeg har intervjuet har ikke vært likeverdige deltagere i samtalene, men jeg har likevel søkt å unngå å gjøre dem til

objekter; rene *informasjonskilder* i prosjektet mitt (Fog 2001: 35). Den korte listen over spørsmål gjorde at musikerne fikk god tid til å svare fritt på hvert enkelt spørsmål, og jeg hadde god tid til å be om utdypinger og stille oppfølgingsspørsmål. Disse oppfølgingene hadde jeg (selvsagt) ingen fastlagt plan for på forhånd, men tok dem etter som jeg følte at musikerne sa noe spennende der og da. På dette nivået, innenfor hvert av de åtte spørsmålene, var intervjuene åpne – det vil si unike samtaler der intervjupersonene kunne ta føringen og jeg kunne avgi kontroll og inngå som deltager i en samtale basert på gjensidighet (Fog 2001: 36).

## Intervjuene

Jeg gjennomførte i alt åtte intervjuer, med fire medlemmer fra hvert av de to bandene. Jeg opplevde alle åtte samtalene som forskjellige. De foregikk på åtte forskjellige steder og på ulike tider av døgnet (og på ulike ukedager). Da jeg intervjuet Geir, gitaristen i Nails, følte jeg at jeg ikke kom noen vei. Svarene jeg fikk var knappe, og han virket motvillig og nølende. Det førte til at jeg inntok en enda tydeligere rolle som intervjuer, og kjørte på med nye måter å formulere de samme spørsmålene på. Da heller ikke dette hjalp, lot jeg intervjuguide være intervjuguide, og dro nytte av en *nødløsning* (Fog 2001: 102), nemlig at jeg selv hadde vært gitarist i et band. Vi pratet oss varm om gitarer, og etter hvert falt det naturlig å stille spørsmål fra intervjuguiden. Dette ble likevel det korteste intervjuet. Helt omvendt var samtalen med Trude, trommeslager i Mary Diamonds. Hun fikk tenning på første spørsmål, og hadde så mye på hjertet at jeg opplevde vanskeligheter med å styre samtalen inn på de andre temaene i guiden. Ved et par anledninger avbrøt jeg henne, uten at det skapte et brudd (Fog 2001: 60) i samtalen.

Både samtalepartnerne mine, konteksten for intervjuene og jeg selv som intervjuer, var forskjellig fra intervju til intervju, og hvert møte med musikerne var unikt. Det eneste som var noenlunde konstant var spørsmålene jeg stilte. Måten jeg stilte dem på varierte dog, og denne endringen kom mye av hvordan jeg endret meg som følge av forutgående intervju.

Mine erfaringer som avisjournalist har på mange måter kommet godt med. Jeg hadde gjennomført et sted mellom 30 og 40 portrettintervjuer for lørdagsutgavene av Helgeland Arbeiderblad (1995-1998) og Brønnøysunds Avis (2000-2004) før jeg begynte planleggingen av intervjuene til masteroppgaven. Det har gitt meg trening i å lytte samtidig som jeg både noterer og tenker på neste spørsmål. Det har også gjort meg komfortabel og trygg på intervjusituasjonen, og jeg kan trygt si at jeg aldri følte meg nervøs foran noen av disse sosiologiske forskningsintervjuene. Skjerpet og fokusert, men på ingen måte nervøs. Det ser jeg som en betydelig fordel, da usikkerhet og nervøsitet hos meg lett kunne ha smittet over på

informantene. Jeg hadde også en god magefølelse på tidsbruken til hvert intervju. De 8-10 spørsmålene jeg hadde satt opp i intervjuguiden holdt godt til den halvtimen jeg hadde antydnet overfor informantene at jeg trengte. Intervjuene varte mellom 26 og 32 minutter. Bakdelen med erfaring fra journalistiske intervju er at slike ofte er veldig målrettede: Journalister graver og spør til de får de spørsmålene de vil ha. Portrettintervjuer for lokalavisen er imidlertid forskjellig fra fokuserte nyhetsintervjuer.

At jeg gjennom gruppeobservasjonene var blitt kjent med alle informantene fra før, regner jeg som en fordel med tanke på trygghetsfølelsen til informantene under intervjuet. De slapp å fokusere på å bli kjent med meg og kunne konsentrere seg mer om innholdet i samtalen.

## **Transkribering**

Da intervjuene skulle transkriberes var det flere valg jeg sto overfor. Blant annet måtte jeg finne en løsning på anonymitetsspørsmål. Hvordan skulle jeg transkribere egennavn på bandets musikere, bandet, konsertarenaer, bandets låter og lignende? Jeg valgte å kode alle slike tilfeller. Til å begynne med ga jeg personene i bandet kodete navn, på samme måte som under observasjonene, ved at gitaristen ble hetende Git, vokalistene Vok og så videre. Bandnavnene ble byttet ut med "Band #1" og "Band #2" mens låtene ble forkortet med akronymer (a-has hitlåt "Take on Me" ville ha blitt erstattet med akronymet ToM, mens Beatles' Lucy in the Sky with Diamonds ville hete LitSwD). Slike koder har gjort det enkelt å kunne gjenkjenne personer, låter og band, uten å identifisere band eller musikere. For presentasjonens skyld har jeg imidlertid funnet det mer lesevennlig å gi bandene navnene Nails og Mary Diamonds, og at musikerne får vanlige navn – psevdonymer utledet fra instrumentene de spiller. I denne sammenheng er det heldig at de to bandene består av henholdsvis jenter og gutter, slik at det er åpenbart i hvilke band Sara og Sander synger.

Et annet aspekt ved anonymisering under transkriberingen er tilfeller der informantene bruker ord eller uttrykksmåter som kan si noe om deres identitet. Slike ord kan være dialektord eller lignende. I tilfeller hvor jeg har vurdert dette som en mulig kilde til identifisering, har jeg valgt et synonym jeg mener ikke har en slik identifiserende egenskap.

Når det gjelder intervjuene så valgte jeg å transkribere ordrett det som ble sagt. De utdragene jeg har valgt å gjengi har jeg imidlertid redigert. Jeg har kuttet overflødige ord og gjentakelser, satt inn manglende ord i klammeparentes og gjort famlende formuleringer strammere og enklere. Et visst muntlig og individuelt preg har jeg likevel forsøkt å beholde.

På det tidspunktet hvor transkriberingene fant sted var det fremdeles ikke helt klart hva jeg kom til å anvende av teori og analysemetoder, men skulle jeg kunne velge språkbruksanalyse, diskursanalyse, så vurderte jeg det slik at jeg måtte ha informantenes eget språk festet til papiret, ikke bare mine tolkninger og omskrivninger av informantenes språk. Det skal nevnes at selv om taperecorderen alltid var utstyrt med ladde batterier og teknisk svikt aldri oppsto, så var det tilfeller der lyd kvaliteten ble for dårlig. Ved et par anledninger har jeg derfor ikke greid å fange opp enkeltord. I disse tilfellene har jeg satt inn [?] der det er usikkert hva som blir sagt.

## Etiske prinsipper og etikk i praksis

---

Prosjektet har hele tiden vært forsøkt underlagt etiske retningslinjer, slik det er beskrevet på Internettssidene til Forskningsetiske komiteer, <http://www.etikkom.no/retningslinjer/> NESHretningslinjer, lesedato 11.9.2007.

Jeg har hatt en streben etter sannhet som forpliktelse, og har derfor vektlagt forskningsetisk redelighet, det vil i praksis si å bevare datamaterialet slik jeg har innhentet det, og latt analysen følge av datamaterialet. Fabrikking, forfalskning og plagiat har vært av null interesse, og behovet har heller aldri meldt seg. Dette fundamentale prinsippet har jeg hatt i bakhodet, både når jeg har gjengitt teori jeg anvender i analysen, og når jeg har redigert muntlige utsagnsdata for å gjøre innholdet bedre forståelig i en skriftlig kontekst. I forbifarten kan det være lett å glemme å sette inn kildehenvisninger underveis – dette har jeg forsøkt å rette opp under senere gjennomlesninger, men fremdeles frykter jeg at det kan være avsnitt eller formuleringer i oppgaven, hvor det burde ha vært henvist til en kilde. Denne frykten må jeg antagelig leve med, jeg har i alle fall bestrebet meg på å henvise til andre, over alt der jeg har sett at jeg har kunnet.

Prosjektets deltagere, musikerne i Nails og Mary Diamonds, har vært forsøkt informert om prosjektets betydning, så godt det har latt seg gjøre. Da jeg møtte bandene andre gang, hadde jeg med et skriftlig dokument (vedlegg nr. 6), der jeg forsøkte å redegjøre for hva det ville innebære å bli med som informanter i et prosjekt som dette. Hvert bandmedlem fikk sin egen kopi av dokumentet. At medlemmer i begge bandene har vært innom academia, finner jeg betryggende, men ansvaret for at alle deltagerne er tilstrekkelig informert, beror likevel på at jeg har klart å formidle hva prosjektet ville innebære for dem. Hva gjelder tilbakeføring av forskningsresultater, så vil jeg så snart oppgaven er publisert elektronisk og distribuert til Universitetsbiblioteket, kontakte musikerne og informere dem om dette. For øvrig destruerer

jeg alle opplysninger jeg har om dem: E-postadresser, telefonnumre og hele det innhentede datamaterialet (lydopptak av intervjuene og utskrifter fra både intervju og observasjoner).

## Analyse

---

### **Analyse underveis og farging av data**

Vi hadde en jovial omgang, en god tone, vi var på fornavn og hadde litt humor. Jeg følte at bandene tok godt mot meg og at de alle og en var hyggelige og imøtekommende. Dette medvirket kanskje til at jeg ikke fikk til å lese observasjonsnotatene ”tett” nok. Jeg var kanskje redd for å analysere dem, og lenge leste jeg frem og tilbake i feltnotatene og de transkriberte intervjuene uten å oppdage noe jeg opplevde som sosiologisk interessant. Jeg følte at samhandlingen var én eneste grå masse, og at alt som skjedde var selvfølgeligheter det ikke gikk an å analysere sosiologisk. Ved en anledning kom jeg imidlertid til å lese gjennom observasjonsnotatene på en annen måte: Jeg tok perspektivet til en av musikerne og leste notatene som om hans utsagn var mine utsagn, og som om det som ble sagt til ham var blitt sagt til meg. Plutselig så jeg datamaterialet på en helt ny måte, og dette la føringen for en analysestråd jeg følger i neste kapittel, som for en stor del handler om gitaristenes posisjon i de to bandene – men som også ledet meg videre til å få et blikk for kollektivet av posisjoner og handlinger.

# Kaos og kontroll

Dette kapittelet handler om gruppeprosessene slik jeg observerte dem under bandøvingene, og fokuset er på gruppene som helheter bestående av samhandlende deler – individer. Neste kapittel fokuserer på individene i interaksjon med hverandre og hvordan hver enkelt av dem finner sin posisjon i gruppen.

## Diskursdata

---

Grunnlaget for å forstå gruppeprosessene i Nails og Mary Diamonds er tilgangen på et skriftlig datamateriale, der bandmedlemmenes egne ord er transkribert og ivarettatt som tekster, sammen med nedskrevne observasjoner av samhandlingen i bandene. Diskursanalysen jeg benytter her er basert på at språk er en ikke-reduserbar del av sosialt liv, dialektisk og gjensidig knyttet til andre elementer i samfunnet. Tekst kan defineres som ”enhver forekomst av språk” og tekstanalysen er opptatt av relasjonen mellom språk og andre aspekter ved sosialt liv (Fairclough 2003:5).

Diskurs er knyttet til sosiale institusjoner, og i diskursene representeres og omformes prosesser, relasjoner og strukturer i den materielle verden. To spørsmålstyper stilles i denne typen diskursanalyse: Hvilke deler av verden er det som representeres i denne diskursen? Fra hvilket perspektiv representeres disse delene? (Fairclough 2003:124). I neste kapittel skal vi se på hvordan tid og rom representeres språklig i rockebandenes diskurs, og hvordan musikernes perspektiv betinges av tid og rom. I begge de to neste kapitlene skal vi se at i tillegg til å betinges av tid og rom, avhenger musikernes perspektiv av hvilket instrument de spiller og hvilke musikktyper hver enkelt av dem liker å spille. De ulike instrumentene byr på ulike roller, det vil si faste posisjoner det knytter seg visse forventninger og sanksjoner til. Gruppens spekter av instrumenter har en dobbel funksjon, ved at det både bidrar til bandets musikalske uttrykk og at det gir et sett av differensierte roller og en form for arbeidsdeling. Dette henger også sammen med de nevnte faktorene tid, rom, smak og feltspesifikk kapital. I den dynamiske prosessen med å skape en original rockelåt veksler musikerne på å bidra med ideer, og avhengig av hvilket instrument de spiller, kan de bidra på ulike tidspunkt i prosessen. Selv om de spiller i samme band, har en felles målsetting om å skape et repertoar av låter og definerer seg som et sosialt fellesskap utilgjengelig for andre musikere, er de innad i bandet mer eller mindre differensierte med tanke på hvilken musikk de foretrekker.

Differensieringen i smak og musikalske preferanser er, som vi skal se i neste kapittel, større i det ene bandet enn i det andre, men ingen enkeltmusikere i noe band har identisk smak. I slutten av dette kapittelet ser vi nærmere på feltspesifikk kapital, definert som ferdigheter, kunnskaper og kreativitet. Kapital, tid, rom, smak og instrument er fem faktorer som henger sammen med hverandre og påvirker hverandre på ulike vis, samtidig som de hver for seg virker bestemmende for hvilke posisjoner hver enkelt musiker kan innta i diskursen. De fem faktorene og gruppens dynamikk, i form av musikernes vekslende posisjoner, later til å være viktige elementer som driver prosessen med låtskrivning fremover.

Før vi går inn på disse forholdene i detalj, skal vi se på (1) hyppig brukte ord og uttrykk (konsepter og kunnskapsobjekter) særegne for denne diskursen og (2) tydelige kjennetegn på prosessene slik de fremstår i datamaterialet.

## Diskursens formasjon av konsepter og objekter

---

Ord og uttrykk særegne for denne diskursen, rockebandenenes ”native categories”, brukt gjentatte ganger av informantene både under intervjuene og under bandøvingene, kan kaste et innledende lys over feltets logikk. Definisjonen av begrepene er her basert på hvordan bandmedlemmene selv har brukt dem, kombinert med en forforståelse av terminologien, opparbeidet gjennom personlige erfaringer med musikk. Jeg har ellers ikke gjort nytte av musikkfaglige kilder for å korrigere eller presisere noen ”egentlig” betydning av begrepene, men forutsetter en viss, allmenn forståelse av grunnleggende musikkteori og musikkterminologi.

**Låt:** En sammenhengende musikalsk ”tekst” med rytmikk, tonalitet og ord (begge bandene spiller vokalmusikk) fremstilt med elektriske gitarer, trommer og sang, og enkelt sagt strukturert av minst tre deler: En begynnelse, en slutt og noe i mellom.

**Intro, vers, refreng, brekk:** Sekvenser, elementer eller deler som kombineres og/eller gjentas i et bestemt mønster for å sette sammen en hel låt. Hvert element kan bestå av ett eller flere *beats* og/eller *riff*, gjentatt et bestemt antall ganger. Kombinasjonen og rekkefølgen av disse elementene gir en musikalsk struktur, det vil si låtens struktur. Et verb de bruker er ”å strukturere”, det vil si å bestemme hvilken struktur låten skal ha.

**Riff, tema og melodi:** En tonal figur; rytmisk sekvens av toner (enkeltoner eller akkorder), frembrakt av et bandmedlem. ”Riff” er ofte synonymt med, eller underforstått, ”gitarriff”. Et riff kan gjentas et bestemt antall ganger, og/eller kombineres med andre riff i en bestemt rekkefølge.



**Grep og akkord:** Samklang med flere toner samtidig (harmonisk eller disharmonisk). Disharmoniske akkorder omtales ofte som ”skjeve”.

**Beat, rytme og takt:** Begrepene blir ofte brukt om det samme: Et rytmisk mønster over et bestemt antall slag/takter. ”Takt” brukes helst i betydningen ”taktart”, mens både ”rytme” og ”takt” kan brukes om musikken som sådan, eller hvilke som helst instrumenter. ”Beat” brukes helst utelukkende om trommerytmen.

**Tempo og ”å sakke” eller ”å øke”:** Hastighet, det vil si tiden mellom slagene i taktarten. ”Å sakke” er å senke tempoet mens man spiller. Motsatt er ”å øke”. Begge deler er oftest negativt ladet, om utilsiktede og uønskede tempoendringer, som i uttrykket ”å sakke akterut”, altså ikke greie å holde tritt med omgivelsene.

**Gyng og groove:** Når flere instrumenter sammen skaper en rytmisk fremdrift som kan gjentas. Begrepene er positivt ladet, om en kombinasjon av ”beat” og ”riff” som musikerne synes høres bra ut når de gjentas mange ganger. Begrepet ”gyng” er særegent for Nails, og brukes ikke av bandmedlemmene i Mary Diamonds.

**Dynamikk (dynamisk) og variasjon:** Endringer i styrke, fra svakt til sterkt eller omvendt. Kan forekomme i løpet av et element (for eksempel et vers) eller som en endring i overgangen mellom to elementer (for eksempel mellom vers og refreng). Variasjon kan også brukes om arrangement, det vil si å variere kombinasjonen av instrumenter (lyder) og spillestiler mellom ulike elementer i en og samme låt.

**Melodiøst, rent, rolig, hardt, tøft, harry, brutalt:** Kvaliteter knyttet til opplevelsen av en hel låt, eller deler av låten.

**Stemning:** Et generelt begrep om særegenheter i uttrykket til et riff, eller en hel låt.

**Å jamme:** Når musikerne spiller sammen, uten å ha en avtalt musikalsk struktur og kanskje heller ikke bestemte riff eller beats – men finner på det meste underveis, som improvisasjon.

## En dikotomi: To prosessformer

---

Et vitenskapsteoretisk spørsmål det faller seg naturlig å drøfte, er om det lar seg gjøre å sammenfatte én generell, syntetisert beskrivelse av prosessen med låtskrivning. I møtet med feltet opplevde jeg bandøvingene gjennomgående som ryddige, harmoniske og preget av konstruktive innspill, der musikerne konsentrerte seg om musikken og var høflige og vennlige overfor hverandre. Kun unntaksvis var øvingene uryddige eller lite konstruktive og da skyldtes det musikernes fysiske form, ved at enkelte hadde sovet lite, vært på fylla eller følte

seg nedsatt på grunn av influensa, forkjølelse eller lignende. Det var umiddelbart vanskelig å få øye på gjentakende mønstre i samhandlingen, eller et samlende prinsipp for hvordan arbeidsdelingen og kommunikasjonen i bandene foregikk. Å snakke om "samhandlingens struktur" i bestemt form, som om det eksisterer en felles, gjentakende struktur i samhandlingen som skaper alle låtene, er å skrelle vekk alle ulikheter – og dermed alt som gjør både bandøvingene og låtene forskjellig fra hverandre. Betegnelsen egner seg i alle tilfelle bare om en *modell* av virkeligheten, en syntese eller generalisering, og ikke om de faktiske aktivitetene i bandgruppene.

## Designerprosess og kollektivprosess

Boken "Structure in Fives: Designing effective organizations" av Henry Mintzberg (1983) er en klassiker i organisasjonssosiologien og organisasjonsteori i vid forstand. Sentrale temaer i denne boken er *arbeidsdeling* og *koordinasjon*. Umiddelbart kan det virke dristig å kalle et rockeband for "en organisasjon", men organisasjonssosiologi handler om mennesker i organisert samhandling, noe som bør inkludere virksomhetene i disse gruppene. I rockeband, som i mer formaliserte organisasjoner, kan en snakke om arbeidsdeling og koordinasjon. Det viktigste poenget er at alle aspekter ved en organisasjons oppbygning har betydning for hverandre, og for organisasjonens effektivitet.

Alle organiserte former for menneskelig virksomhet har to fundamentale og motsetningsfylte krav, nemlig arbeidsdeling og koordinasjon. Det er altså to spørsmål som må stilles når menneskelig virksomhet skal organiseres: Hvilke oppgaver skal gjøres? Hvordan skal oppgavene samordnes? En organisasjons struktur kan defineres simpelthen som summen av måtene arbeidet er delt i ulike oppgaver, og hvordan disse oppgavene er samordnet. Ifølge Mintzberg (1983) finnes det fem ulike samordningsmåter, nemlig gjensidig tilpasning, direkte ledelse, standardisering av arbeidsprosesser, standardisering av sluttprodukter og standardisering av kompetanse. Hver av disse fem samordningsmåtene svarer til fem idealtypiske organisasjonsformer, og samhandlingen i Nails og Mary Diamonds kan betraktes ut fra denne typologien.

Ulike låter blir til på ulike måter og ut fra mine erfaringer med bandene mener jeg at det kan være gunstigere å snakke om to teoretiske og motstridende *prosessstyper*, enn å sammenfatte en syntese av alle de faktiske prosessene i et enkelt band. Jeg vil derfor operere med en dikotomi, bestående av to motstående prosessformer, og ta utgangspunkt i at virkeligheten befinner seg et sted mellom to ytterpunkter, to *idealtyper*:

*Designerprosessen* kjennetegnes ved at én musiker alene har både en grunnleggende idé til en låt, og utvikler rytmiske og tonale mønster, sangtekst og låtstruktur som passer denne ideen. Designeren presenterer så alle elementene som en komplett helhet til de andre i bandet – som deretter øver inn låten slik designeren har bestemt at den skal være. Denne prosessformen forutsetter at bandet organiseres gjennom *direkte ledelse* og *standardiserte arbeidsprosesser*, og at det skiller seg ut en leder som bestemmer hvilke oppgaver som skal utføres og hvordan oppgavene skal samordnes. Direkte ledelse vil si at en person tar ansvar for de andres arbeid, ved å gi dem oppgaver og følge med på handlingene deres. Standardisering av arbeidsprosesser innebærer at arbeidsoppgaver spesifiseres.

*Kollektivprosessen* kjennetegnes ved at det spontant oppstår en musikalsk figur (et gitarriff, en trommebeat eller lignende) eller et groove, som ikke kan relateres direkte til ett enkelt bandmedlem men som snarere kan relateres til en situasjon der flere bandmedlemmer spiller sammen, uten en på forhånd avtalt musikalsk struktur eller tematikk. Musikerne gir så kollektivt uttrykk for en felles interesse for å videreutvikle den musikalske figuren eller kombinere den med andre figurer for å skape en låt, før de gjensidig går inn i en dialog som driver prosessen frem, til låten eventuelt betraktes som fullendt. Denne prosessformen kjennetegnes ved *gjensidig tilpasning* og *standardisering av kompetanse*, ved at alle tar ansvar for sitt instrument og kommuniserer med de andre i gruppen. Gjensidig tilpasning er en enkel samordningsmåte basert på uformell kommunikasjon mellom to og to personer i enkle jobbsituasjoner, men også under utprøving av nye, kompliserte oppgaver. Standardisering av kompetanse går ut på at medlemmene er trent eller skolert i et fag før de tar fatt på arbeidsoppgavene, og at de vet hvordan jobben skal gjøres.

I Nails er samhandlingen *alltid*, så vidt jeg har kunnet observere, en slags mellomting mellom de to prosessformene – en *kollektivprosess* der én av musikerne, som oftest gitaristen Geir, får en sentral posisjon som *ad hoc designer*. Han er ingen selvoppnevnt leder, men fremstår snarere som en tillitsvekkende, kunnskapsrik og kreativ person de andre bandmedlemmene kan benytte som rådgiver og beslutningstager.

I Mary Diamonds tar samhandlingen *enten* form som en tilnærmet rendyrket kollektivprosess *eller* som en designerprosess, der gitaristen Gitte har lagd en nesten komplett låt som hun ber bandet spille som den er, eller la være å spille den i det hele tatt. Gitte er, i motsetning til Geir, klar og tydelig på at hun i enkelte tilfeller skal bestemme, mens hun i andre tilfeller inngår i kollektivet på lik linje med de andre. Enten tar hun kontroll, eller så manøvrerer Mary Diamonds i felleskap seg gjennom et organisatorisk kaos. I Nails tar ingen

direkte kontroll, men Geirs sentrale posisjon virker likevel ordnende og avverger kaos. I det følgende vil denne ulikheten mellom bandene belyses med funn i datamaterialet.

## **Nails: Gitarriff og galskap**

På spørsmål om hvordan bandet lager låter, nøler ikke Nails-vokalist Sander med å svare:

Det starter med et gitarriff, fordi i gitarriffet ligger det mye stemning – og *attitude*! Og da får man på en måte en følelse for hva slags låt dette kan bli. Og så får vi sånne aha-opplevelser!

Nails-vokalistene fremhever altså gitarriffet som et sentralt element, det elementet hele låten bygges rundt. At gitarriffet inneholder stemning og attitude, og at Sander oppfatter dette som viktig for utgangspunktet til en låt, kan tolkes to veier: For det ene er stemning og ”innstilling” viktig for bandets uttrykk, og for det andre er gitaren godt egnet til å kommunisere slike stemninger og ”innstillinger”, etter Sanders oppfatning. Også gitaristen selv, Geir, betoner at gitarriffet kan stå sentralt i prosessen. Men han formulerer seg mer nøkternt og sier at det også kan starte med en bassgang eller en trommebeat.

**Geir:** Det begynner med ett eller flere riff. Fra en av oss. Det blir jo gjerne bass eller gitar da. Og så er det egentlig bare å spille på, og prøve ut om det funker. Nå blir det litt feil å si, for Trond har også vært med helt fra starten, i låtlagerprosessen. Ja, Sander også. Alle får egentlig lov til å gjøre hva faen de vil, så lenge det funker! Det er ingen som bestemmer her. Alle gjør hva vi vil. Til en viss grad da. Det er veldig god tone i bandet.

At alle *gjør hva de vil*, medfører slett ikke riktighet i alle tilfeller. Vi skal se eksempler på at musikerne har meninger om hverandres innsats, og at de tvert imot går inn for å påvirke andre til ikke å gjøre ”hva faen de vil”. Prosessen med å lage en låt i fellesskap dreier seg minst like mye om å forkaste ideer, egne eller andres, som å få ideer og presentere dem for resten av bandet. Men tolker vi Geir dithen at alle har lov til å *foreslå* hva de vil, fordi alt må prøves ut og vurderes av gruppen, får påstanden en annen betydning. At ingen bestemmer i bandet er også en påstand som kan kritiseres: Hvis ingen bestemmer, hvordan får de da tatt beslutninger? En kan tolke Geir slik at det ikke er bestemt *hvem* som skal bestemme, fordi i utgangspunktet kan *alle* være med og bestemme. I konkrete tilfeller fattes imidlertid beslutninger av *noen*, og det er ikke tilfeldig hvem denne noen er. Oftest er det Geir, og det

gjelder enten han har hatt ideen til låten, eller den har startet som en kollektivprosess. Bassist Bjarne og trommeslager Trond er enige i at låtlagingen som oftest starter med et gitarriff:

**Trond:** Som regel så har Geir en greie på gitar. Geir står for mye av ideene. Bjarne også. Bjarne har kommet mye mer med etter hvert. Eller så er det noe som to av oss kanskje har kommet på, som vi bare begynner på. Det er som regel i en sånn ikke-tenke-situasjon, hvor en bare spiller. Ja, rett og slett bare jammer. Og så tenker vi at det var litt kult!

**Bjarne:** Typisk så er det noen som har sittet hjemme og fikla med gitaren, og kommer trekkende med et riff som han syns er kult – eller lagd grovstrukturen til en hel låt. [Så kommer han] på øving og presenterer det for gutta og så jammer vi litt rundt det, for å se om vi får noe fornuftig ut av det. En annen måte er at vi står og har det gøy i øvingslokalet, og spiller sammen! Da hender det stadig vekk at man snubler over noen tema og noen riff som viser seg å funke. Typisk da er at vi alle blir stående og se på hverandre, og så flirer vi litt, og så sier vi at "ja, nei, det var fett" og så fortsetter vi derfra.

I det siste utsagnet ser vi hvordan Bjarne skisserer de to prosessformene, og uten å nevne Geirs navn sier han at det er han som produserer riffene det går an å få noe "fornuftig" ut av. Slik både Bjarne og Trond fremstiller det, er alternativet til Geirs innledende gitarriff en kollektivprosess, der alle deltar likt og er enige om hva som er "fett" og "kult". Observasjoner jeg gjorde under øvingene viste imidlertid at enigheten slett ikke er underlagt en form for automatikk, men at det ofte foregår en del utvekslinger mellom musikerne, før bandet som gruppe kan konkludere med hva som er "fett" eller "fornuftig". I disse utvekslingene har Geir en sentral posisjon, noe vi skal se konkrete eksempler på senere i dette kapittelet.

Sander, Geir og Trond er inne på en del av de samme tingene i utsagnene ovenfor. De prater om låtstruktur, og hvordan det *føles* å spille låten. De spiller gjennom og føler på strukturene – det vil si elementer (riff, beats, vers, refreng), overganger mellom elementene, rekkefølgen på elementene, elementenes varighet og antall gjentakelser. Alt i alt gir denne rekkefølgen en strukturert og kroppslig opplevelse av tid – tempo og rytmer – som musikerne må spille seg gjennom for å vurdere hvordan den føles. Følelser er altså et redskap de benytter for å evaluere og strukturere låten, gi den en fast form og gi seg selv kontroll over musikken.

Måten musikerne ordlegger seg på i forhold til dette redskapet, gir inntrykk av at det dreier seg om fysiske, kroppslige følelser, ikke emosjoner eller sinnsstemninger. Det er en

form som må føles riktig, en fysisk form. Habitus er et sentralt begrep vi skal komme mer innpå senere i kapitlet. Habitus er komplekst, men kan blant annet defineres som ”kroppsliggjort historie”, internalisert som en annen natur, et produkt av hele fortidens aktive tilstedeværelse (Bourdieu 1990:56). Kanskje kan habitus, en internalisert og kroppsliggjort historie, virke betingende for hva musikerne føler i forhold til musikkens struktur.

Bjarne la vekt på at det måtte komme noe ”fornuftig” ut av ideene, mens Geir snakket om galskap, da jeg spurte hva han mente en god Nails-låt måtte ha:

**Geir:** [Det må være] en liten porsjon galskap i det, tror jeg. Altså, det behøver ikke være sånne syke soloer, [men det må være] frampå nok til at det er gærent liksom.

Står kravet til Bjarne, om å få noe fornuftig ut av ideene, i motsetning til Geirs tanke om at det må være en liten porsjon galskap i musikken? Michel Foucault (1999:10) setter begrepene om fornuft og galskap opp mot hverandre som motsetninger, men i dette tilfellet tolker jeg ikke motsetningen som en splittelse mellom Bjarne og Geir, i spørsmålet om hvordan musikken skal låte. Faktisk kan de være enige i en påstand om at ”det er fornuftig å ha en porsjon galskap i låtene”. Musikalsk galskap, unntatt sannhetskrav og med iboende ”underlige krefter [og] evnen til å utsi en skjult sannhet” (Foucault 1999:10) er – innenfor rockens logikk generelt og Nails’ logikk spesielt – fornuftig. Det er fornuftig fordi det setter Nails på sporet av det de vil:

**Trond:** Det bør være tyngde [i musikken]. Det er noe av greia. Vi skal trække dritten ut av folk.

Her snakker Trond om to viktige forhold, som henger sammen med hverandre: For det første er tyngde et sentralt begrep i Nails’ diskurs. Musikalske innspill som kan kritiseres for ikke å være tilstrekkelig tunge, holder ikke hvis det skal inngå i Nails’ repertoar. Målestokken på om det er tungt nok, er om det ”trækker dritten ut av folk”. Dette er det andre viktige ved Tronds uttalelse. Nails er et liveband, og de vurderer de nye låtene ut fra en forestilling om hvordan de vil fungere på scenen, foran publikum på et utested. De vil gi publikum en ”tung” opplevelse, og de vil bli hørt (og sett) som et band med ”trøkk”. Men det er ikke det eneste viktige:

**Sander:** De fleste låtene våre nå er ganske monotone og brutale og melodiske. [...] vi har ikke noe særlig begrensninger på hva vi kan tillate oss å gjøre, musikalsk sett. [...] Så jeg syns det kan være litt sånn harry rocka, [at det har] noe rocka og fritt over seg.

Monotont, brutalt, melodisk, harry, rocka og fritt. Sander sier det selv: De har ikke noe særlig begrensninger, men samtidig er det mange krav som må innfris. Dette tolker jeg som at det innenfor kravet om tyngde finnes et mangfold av måter å spille tung musikk på. Det kan være tungt og monotont, eller tungt og melodisk. Det kan være tungt og brutalt, eller tungt og harry. Bare det er tungt, spiller det ingen rolle hvilken nyanse av tung det er snakk om.

**Bjarne:** En god Nails-låt, den må ha trøkket og den må gynte. Den må gi folk lyst, så du glemmer pengesorgen og damesorgen og får lyst til å gå på fylla. Litt rufsete, men samtidig kontrollert.

Igjen ser vi hvordan Bjarne, i likhet med Trond, vektlegger hvordan musikken bør oppleves av publikum. Tyngden og ”trøkket” skal ikke være en bølge som presser lytteren ned. Tvert imot (og som en motsetning til metaforen om tyngde), skal den løfte publikum: Skape lyst og sørge for at sorger glemmes. Nails er folkelige og dyktige – de skal ha kontroll på musikken, men det kan gjerne være rufsete (ikke for perfekt) og dermed avslappet og tilbakeleent.

Sitatene i de foregående avsnittene er fra individuelle intervjuer, der musikerne har snakket om hvordan de ønsket at bandets musikk skulle være. I utskriftene fra bandøvingene (som er adskillig mer plasskrevende å skulle gjengi), har jeg sett etter hvordan disse idealene gjør seg gjeldende. Det påfallende er at det ofte er Geir som definerer om noe for eksempel er harry nok, eller om det er for harry. Men: Hans syn kommer først frem etter at de andre har spurt ham hva han mener. Det kan godt være at de spør ”blir dette for harry?” og dermed indirekte antyder at de selv mener det er det. Konkrete eksempler på slike replikkvekslinger kommer senere i kapittelet, og før det er det interessant å med et blikk på gruppedynamikken og organiseringen i det andre bandet.

## **Kreativt kaos i Mary Diamonds**

Mens Nails diskuterer låter i fellesskap, ut fra et register av felles krav til musikalske kvaliteter, er medlemmene i Mary Diamonds uenige om hvilke kvaliteter musikken bør ha. Mary Diamonds har utviklet seg over tid og kanskje endret samhandlingsmønsteret noe siden

starten, men uenighet om musikkens uttrykk overskrider de ved å organisere seg på flere, ulike måter.

**Barbro:** Prosessen med låtlaging har vært veldig forskjellig fra epoke til epoke. I starten var det veldig sann at Gitte kom med hele sanger. Hun hadde hele ideer, fra vers til refreng og alt sånt og så bygget vi videre på det. Og da var gjerne prosessen sann at når hun hadde en grunnidé, så var det hun som bestemte hvordan sangen skulle være.

Ellers er det sann at en kommer gjerne i studio med bare en liten melodilinje, eller bare en snutt, bare en idé, og så presenterer en den. Og så må man få noen av de andre til å hive seg på den ideen. Av og til [må man] gi instruksjoner, et ønske om hva slags retning en ønsker at [låten] skal gå. Eller bare si til de andre: "Spill hva du føler passer til!". Så blir det jo gjerne at man jammer litt, det er en tredje approach."

Barbro fremstiller tre organiseringsformer, tre samhandlingsmønstre som jeg kjenner igjen fra bandøvingene. I forhold til de to prosessformene, designerprosess og kollektivprosess, kan Barbros to siste eksempler holdes sammen og plasseres som kollektivprosesser, under forutsetning at den som presenterer ideen (i det andre eksempelet) ikke blir en designer, men snarere en igangsetter av kollektivprosessen. Barbro antyder også en dynamikk og en utvikling av bandet, der formasjonen av subjektposisjoner har endret seg over tid – fra en "epoke" der Gitte var bandets designer, til en "epoke" der bandet er et kollektiv av jevnbyrdige. Også Sara, bandets vokalist, forteller om at bandet jobber mye kollektivt med utviklingen av låtene, men at det varierer hvordan prosessen starter:

**Sara:** Noen får en idé. Enten på forhånd, en idé som en går og tenker litt på, eller så skjer det spontant. Trude kan komme fra bussen [og si] 'åh, dere, jeg hørte dét trommebeatet' - og [så har hun] gått og pugga og løper inn og begynner å spille. Eller at Gitte for eksempel har sittet hjemme og klimpra og funnet frem et eller annet riff hun syns er tøft. Og så tar hun det med seg. Gøril gjør også på samme måten. Så legger vi på noe. Så improviserer vi. Når helheten er ferdig definert, så kommer gjerne vokalen, og så kommer teksten til slutt.

Så skjer det litt spontant, at man kommer med en idé. Sann som sist, da du var på øvinga vår, det er et godt eksempel. Når Trude plutselig sier 'nei, hør! Det er skikkelig discotrommer!' Og så sier Barbro 'Æh! Kult! Det hadde vært gøy med et tungt riff på!' Og så BAM!



Plutselig står vi og synger og spiller. Det er klart, den er ikke ferdig, vi har ikke definert låten, vi er uenige om hvordan vokalen skal ligge og sånn, men vi har lagt grovrammene for en ny låt som vi har lyst til å spille. Den oppstod jo umiddelbart, bare fordi Trude skulle tøyse litt.

En liten idé er nok, for at bandet skal komme i gang. Sara har nære minner fra en av de siste bandøvingene før intervjuet fant sted, og vektlegger Trudes evne til å sette bandet i gang med et trommebeat. Veien videre er i Saras øyne full av spontanitet, glede og begeistrede innspill, der form og innhold hele tiden er et åpent for forandringer. Det skjer plutselig at den lille ideen utvikler seg til ”en helhet som ikke er ferdig definert”, og veien videre derfra til en komplett låt med tekst og vokal er langsam. Den samme spontaniteten finner vi beskrivelser av i intervjuet med bandets trommeslager:

**Trude:** På øving er det alltid en som bare begynner på ett eller annet. Er det noen som syns det er kult, så blir de med på det! Hvis ingen liker det, så blir det sshh... Men det hender at Gitte blant annet har laget noe hjemme. Og Barbro noen ganger også, har gjort det. Og så må vi føye oss etter det. Det er veldig mye lettere for meg å bare begynne på noe, så kan folk bare slenge seg på, og så kan vi lage sammen på en måte. Men når andre har gjort det hjemme og lagd dem sjøl, så blir ting forttere gjort også, så det er veldig bra det og! Fordi da kommer vi liksom litt i gang og så kan vi sjekke om vi syns det er bra eller ikke.

Trude trives åpenbart med posisjonen som igangsetter av kollektivprosessen. Det er enkelt for henne, og hun opplever at det som skjer videre er deltagelse i et fellesskap – de lager låten sammen. Samtidig som Trude liker fellesskapsfølelsen og det enkle ved å initiere en kollektivprosess, er effektivitet viktig for henne: Når Gitte, og av og til Barbro, har lagd en låt hjemme, kan bandet hoppe over hele prosessen med spontane ideer og strukturering, og gå rett til å spille gjennom låten; sjekke om den er bra. Gitte gir også effektivitet og konstruktivitet en positiv betoning:

**Gitte:** Før var det sånn at jeg satt mye hjemme og skrev og Barbro satt mye hjemme og skrev, og så tok hun med ideene. Og så var jeg og Barbro naboer før og da ble det ofte sånn at hun hadde funnet på en bassgreie med vokal, og så satt jeg og la gitar til det. Så ofte når vi kom på øving så hadde vi en tanke – en ferdig utviklet idé.

Men nå har det blitt sånn, fordi vi kjenner hverandre såpass godt, at om noen begynner å spille noe så legger en annen seg på, og så blir det liksom et tema. Det kommer veldig mye konstruktivt ut av det å sitte hjemme og bare finne på saker. Man tenker litt mer 'okey, hva skjer nå, liksom' enn når alt bare skjer.

For Gitte er det viktig å ha låter der hun kan få tid og anledning til å tenke seg om, uten at "alt bare skjer". Dette kan tolkes som at designeren trenger tid alene for å få kontroll, forståelse og oversikt, og at resultatet i hennes øyne er konstruktivt. Forståelsen hun føler at hun får når musikken ikke "bare skjer", er kanskje hennes fremgangsmåte for aktivt å skape mening i musikken. Forutsetningen for å kunne "legge seg på" det en annen har satt i gang, er at de nå kjenner hverandre bedre enn de gjorde tidligere.

## **Forskjellen er der, men den er ikke stor...**

---

Vi har sett at bandene har mange likheter i måtene de lager musikk på. Alle medlemmene, fra begge bandene, nevner alternative samhandlingsmønstre som kan kategoriseres både som kollektivprosess og designerprosess. I Mary Diamonds har imidlertid ikke gitaristene den samme, sentrale posisjonen som Geir har, når bandet velger kollektivprosessen. Hvorfor ikke? Det kan virke som om Mary Diamonds har et klarere skille mellom de to måtene å lage låter på. Når først Gitte har lagd en låt, eller grovstrukturen til en låt, er hun kompromissløs og gjør krav på posisjonen som designer i den videre utviklingen av låten:

**Gitte:** Jeg kan være veldig bitch på det der. For om jeg har skrevet en sang som jeg mener skal være som den er, da skal den være sånn. Og så får de velge om de syns den er bra sånn eller ikke. Jeg er dritstreng på det. Om det ikke går som jeg vil, så vil jeg ikke. [En låt] skrev jeg da jeg var veldig trist, og da må den være sånn som jeg følte meg, og må spilles sånn. Den går ikke å spille for fort, det går [bare] ikke.

Gitte har opplevd å føle seg trist, og vil bruke musikken for å uttrykke det hun følte da. Opplevelsen av tristhet kan "lagres" i låten, men bare hvis hun får det som hun vil. Da må trommeslager Trude holde det tempoet Gitte mener er best egnet til å uttrykke låtens stemning. Vokalist Sara og trommeslager Trude underbygger at denne posisjoneringen finner sted:

**Sara:** Det er jo gjerne sånn at den som i utgangspunktet hadde ideen, også begynner å styre litt. Det kommer an på hvor utvikla ideen er. Vi har en låt som Gitte har laga helt ferdig. Der har hun helt klare formeninger om hvor mye bass [det skulle være], og jeg fikk diktert vokalen.

**Trude:** Gitte har vært veldig klar på hvordan hun vil ha tingene sine. Det kan være litt slitsomt noen ganger, å lage en beat som hun kan gå god for, [uten at hun kan fortelle meg] hva jeg skal gjøre!

Selv om Gitte har en bestemt idé om hvordan låten skal være, må de andre i bandet bidra med sitt, blant annet Trude må gjøre jobben med å lage trommerytmer. Gitte skal likevel godkjenne Trudes kreativitet, og hun tar full kontroll på låten, ut fra den grunnleggende ideen. Mary Diamonds' alternativ til Gittes kontroll, er kaos. Når en låt blir til på en mer spontan måte, er ikke arbeidsmåten like oversiktlig som når Gitte holder i tømmene – selv om kaoset oppleves som fylt av spontanitet, glede og inspirasjon. Slik kan vi i alle fall tolke trommeslageren:

**Trude:** Vi har en veldig rotete måte å lage låter på! Fordi vi går fra det ene til det andre. Det er kanskje bra også, men noen ganger så trenger man å holde på med ting for at det skal utvikle seg.

Trudes utsagn stemmer godt overens med observasjoner jeg gjorde. Den tiden de var fem bandmedlemmer, hendte det ofte at jeg fikk store problemer med å samle utsagnsdata systematisk, fordi det kunne foregå to eller tre samtaler parallelt. For eksempel kunne Gitte og Trude diskutere bruken av cymbaler, mens Barbro, Gøril og Sara pratet, nynet og prøvde å kombinere akkorder, bassganger og sang – så var med ett Sara involvert i cymbaldiskusjonen til Gitte og Trude, mens Gøril og Barbro pratet om en helt annen del av låten, eller sjekket om instrumentene var korrekt stemt. Slike sekvenser har jeg naturlig nok ikke dokumentert som utsagnsdata, nettopp fordi det skjedde så mye på en gang.

Så kunne det hende at flere av dem henvendte seg til resten av gruppen, med hvert sitt spørsmål, hvorpå de ble enige om å spille gjennom en hel låt eller deler av låten. Etterpå var det så mye å ta tak i og så mange meninger om hva som kunne forbedres, at gruppen samlet sett ikke "visste" hvor de skulle begynne. De snakket i munnen på hverandre, og situasjonen opplevdes for meg som nokså kaotisk. Når Gitte har en klar og tydelig, følelsesbasert og mer eller mindre utviklet idé, tar hun kontroll på prosessen og opphever med det alle tilløp til

kaos, fordi de andre vet at det er ingen vits å føre samtaler og fatte beslutninger om låten, uten at hun er involvert.

## **Et spørsmål om smak**

At det er forskjeller på måten de to bandene jobber på, at Mary Diamonds rendyrker de to prosessformene mens Nails blander dem, kan skyldes flere forhold. Det kan ha å gjøre med musikernes bakgrunn, deres tekniske ferdigheter og erfaringsnivå:

**Sara:** Vi er ikke så gode til å jamme uavbrutt. Vi kan ikke jamme i timevis. Vi klarer å jamme ett tema, og så knekker vi sammen. Det er veldig ulike nivåer på akkurat den evnen.

**Gitte:** Jeg skriver mye bedre musikk om jeg får sitte for meg selv, hjemme. Om jeg har en dårlig dag, så skriver jeg et eller annet, og så kommer det. Jeg kan få prestasjonsangst om jeg skal stå og jamme frem ting, da blir det ofte sånne enkle ting. Jeg behøver ofte enten litt sinne, eller frustrasjon eller ett eller annet. Når man er trist eller noe, da kommer det. Og da kommer det bare!

De knekker sammen, eller rammes av prestasjonsangst, på grunn av nivået de befinner seg på, eller situasjonen de befinner seg i. Men, i tillegg til sviktende tekniske ferdigheter kan uenighet og ulik smak innad i bandet spille en rolle. I Nails er musikksmaken lik:

**Bjarne:** I og med at vi har spilt såpass lenge i samme band så har vi jo litt overlappende musikksmak alle mann.

**Sander:** Nails blir jo et slags kor! Selv om det ikke er en [dirigent] som står og styrer, så har vi en felles oppfatning av hva som er tøft, og målet vårt er å lage tøff musikk.

Nails har hatt flere utskiftninger av bandmedlemmer tidligere, og de har fortalt at de har kommet frem til en besetning som ville utvikle bandet i samme retning, musikalsk sett. Tidligere medlemmer har hatt andre ønsker, og det har endt med at de har forlatt bandet – enten på eget initiativ, eller etter en samtale med hele bandet. Mary Diamonds har ikke hatt samme omsetning av bandmedlemmer – kanskje fordi de ønsker å være et band uten gutter, og utvalget jentebandmusikere i Oslo ikke er stort nok. Uansett årsak (som jeg ikke ser behov

for å avklare), så er ikke enigheten om musikkstil i Mary Diamonds like utstrakt som i Nails. Det mest påfallende med Mary Diamonds er at Gitte ikke liker funk og jazz overhodet, mens Trude liker disse stilartene svært godt. Et eksempel fra bandøvingen 29. november 2004:

Gitte: Det blir mye funk. Det må bli mer hiphop-sjangeren, mer groove liksom. Jeg har hørt mye på hiphop i det siste. Men trommene må være sånn som du hadde dem, det ble for mye funky, sugende.

Trude: Jeg ha'kke endra på dem.

Gitte: Prøv da.

(bandet spiller)

Gitte: Det er vokalen jeg ikke liker. Det blir for funka, jazza, det er sånn musikk jeg ikke liker. Den var bra først, den høstes ut som hiphop.

Gitte legger ikke skjul på hva hun mener. Blir det for funky og for jazza for hennes smak, så ”suger det”. Men det hindrer ikke Trude fra å spille funk, som hun liker det:

**Trude:** Jeg spiller mye funk på trommesettet jeg! Men det høres ikke så godt fordi Barbro ikke kan legge seg på den der funklinja, og gitaren legger seg ikke på den funktingen, så det blir på en måte ikke funk! Det kommer helt an på hva de andre gjør. Jeg spiller funktrommer, egentlig, men så har de andre lagt på noe helt annet. Hvis jeg hadde lagt meg på alle de andre, da tror jeg det hadde blitt helt vanlig, og ikke noe spesielt med noe av det vi hadde gjort.

Mens medlemmene i Nails er enige om å lage musikk som er fri og åpen for en rekke stilarter, skaper Mary Diamonds en blandet musikalsk stil ved å kombinere uttrykksmåter det i utgangspunktet er uenighet om. Spørsmålet om valg mellom kollektivprosess eller designerprosess kan derfor tenkes å ha en sammenheng med variasjonen i musikksmak innad i de to bandene. Dette skal vi komme nærmere inn på i det følgende.

### **Gitaristenes autoritet**

Da jeg leste gjennom observasjonsnotatene fra Nails' øvinger som om jeg selv hadde vært et av bandmedlemmene, slo det meg ganske fort at de fleste vedtak og spørsmål går via gitaristen. Er han utilfreds med noe, og gir uttrykk for det, føyer de andre seg og finner løsninger han er tilfreds med. Har gitaristen ideer eller forslag til løsninger, blir de nesten gjennomgående tatt godt imot av de andre. Er de andre usikre, eller uenige seg imellom,

henvender de seg fort til Geir for å spørre om hans mening. Og hva han mener har som regel betydning for det endelige utfallet. De følgende utdragene er replikkvekslinger der gitaristen er involvert, og der det forekommer en eller annen form for uenighet eller problemløsning.

Bjarne spiller et par riff han har kommet på, for Geir.

Geir: Det blir veldig likt det vi har fra før.

Bjarne: Ja det blir kanskje litt likt.

(han spiller et annet tema)

Geir: Det er ganske likt det også.

Bjarne: Ja, men da ditcher vi det.

Påfallende her er hvordan gitaristens mening – ”det blir for likt” – adopteres av bassisten. Geir sier sin mening, og Bjarne er umiddelbart enig – selv om han i utgangspunktet fant det interessant å presentere riffet. Geirs smak får gjennomslag som deres felles smak. I neste omgang har Geir samme innvending mot det andre temaet, det blir også ”for likt” det de har fra før. Denne innvendingen kan relateres til et allerede nevnte ideal om variasjon, som musikerne har oppnådd enighet om. Men hvorfor gir bassisten så lett etter for gitaristens meninger? Hvis han fant det verdt å legge frem riffene, bør det være grunn til å tro at han i utgangspunktet mente de innfridde kravene om variasjon.

Et mulig svar er at dette kan ha med karisma og dominans å gjøre, at bassisten adopterer gitaristens smak på grunn av stor tillit til ham som musiker. Det kan også være at bassisten, som er ideenes opphavsmann, ønsker å la gitaristen være med og bestemme over ideene for at det ferdige resultatet skal få mest mulig preg av kollektivets felles innsats. Slik får Bjarne to positive resultater av å si seg enig med Geir: Effektiv låtskrivning og god sosial integrasjon i bandet. Bjarne er nemlig veldig positivt innstilt overfor Geirs meninger om musikken:

Bjarne: Vil du ta det første temaet lenger eller?

Geir: Åtte - fire, kanskje?

Bjarne: Åtte - fire.

Geir: Hva om jeg harmoniserer i stedet for å spille det samme?

Bjarne: Ja det kan bli beintøft! (spiller)

Geir: Men hvis vi skal gjenta det må jeg kanskje spille noe annet etter hvert. Hva om jeg går opp når du går ned?

Bjarne: Går det da? Prøv... (spiller)

Bjarne: Hå, det blir tøft.

I denne replikkvekslingen ser vi at bassisten og gitaristen stiller hverandre spørsmål, som bidrar til å utvikle låtens form og struktur. Bjarne stiller spørsmål om Geirs ønsker og lar ham velge struktur og varighet på ”det første temaet” (åtte pluss fire takter). Selv om Geir formulerer spørsmål om harmonisering og å ”gå opp og ned”, er dette forslag som Bjarne mottar med rosende ord (tøft og beintøft). Bjarne mottar Geirs ideer med iver og entusiasme. Det er ingen tvil om at han liker dem!

I den følgende replikkvekslingen er det ikke Geir som kommer med populære ideer, men Sander og Bjarne som forsøker seg. Da sier Geir klar fra hva han mener, selv når Sander og Bjarne kommer med forslag til hverandre:

Sander: (ser på Bjarne) Jeg vet at du er allergisk mot å spille sakte, men hva om du bare spiller halvparten av anslagene?

Geir: Det tror jeg ikke blir noe særlig.

(Bjarne spiller)

Geir: Det var kuulere med pumping.

Sander: Jeg tenkte basstromme jeg...

Bjarne: Tror det er kult om jeg blir med på mer av de tingene.

Geir: Tror ikke det er kult om du blir med på alt.

Bjarne: Nei ok, men kanskje den der oppgangen...

Vi ser hvordan både vokalistene og bassisten gir seg, så snart Geir kommer med innsigelser. Hvorfor gir de seg fortsatt så lett?

Bjarne: Skulle vi kanskje hatt to slag, på enern og toern etterpå?

Trond: Nå skjønner jeg ikke...

Bjarne: Ba-ba-ba... Ba-ba-ba

Trond: Er ikke helt med. [...] Jeg vet ikke, hva synes du da?

(Ser på Geir)

Geir: Eh... Vet ikke. [...]

Bjarne: Nei, okei. He, he. Det enkleste er kanskje det greieste.

Dette eksempelet er ganske interessant, da vi først har en situasjon der trommeslageren og bassisten involverer seg i en utveksling. Bassisten får en idé, og fremmer denne som et forslag, formulert som et spørsmål om hva bandet skulle ha hatt. Det er trommeslageren og bassisten som er involvert i fremførelsen av denne ideen, og trommeslageren sliter med å

forstå hva bassistens idé går ut på. Bassisten prøver å forklare, og men lykkes ikke ved hjelp av verbal kommunikasjon. Da han kommuniserer ideen sin med instrumentet, skjønner trommeslageren hva han mener, men uttrykker ikke begeistring. I stedet nøler han (eh... hehehe...) og uttrykker tvil, før han spør en tredjeperson – gitaristen – hva han mener. Gitaristen avstår også fra å si noe: Han vet ikke, men nøler og holder tilbake den positive responsen som kunne ha støttet Bjarnes idé. Dette tolker jeg som en avvisning av ideen, og bassistens reaksjon er påfallende. Latteren er en retrett, og de kan fortsette.

Flere eksempler på samhandlingsmønstret i Nails:

Trond: Hva synes dere om tempoet da?

Bjarne: Jeg synes det var veldig fint, jeg.

Geir: Kanskje litegranne fortere.

Bjarne: Ja, kanskje.

Her skifter Bjarne brått mening, fra å synes at tempoet Trond har lagt opp til er ”veldig fint”, til å være enig med Geir at det kan gå litt fortere. Det skjer ingenting annet mellom de to utsagnene fra Bjarne, annet enn at Geir uttrykker uenighet i at det var ”veldig fint”. Det er likevel nok til at Bjarne justerer svaret sitt. Den samme replikkvekslingen fortsetter slik:

Geir: Og det koselige riffet synes jeg vi kan droppe i midten der, og heller holde drivet. Vi kan holde det etter førstegangen men så må vi gjøre noe nytt.

Bjarne: Hvis jeg finner frem til en Cream-aktig bassgang, og du kjører på med litt space-ekko?

Geir: Spørs om vi skal gjøre så veldig mye om på det da.

Slik vi kan forstå Geirs første replikk i dette utdraget, virker det som om han ønsker å gjøre flere endringer på låten de holder på med. Kroppsspråket hans sa også tydelig at han var misfornøyd med det de hadde: Han gikk litt frem og tilbake på gulvet, klødde seg i hodet og slo ut med hendene. Bjarnes forslag, som kan oppfattes som en imøtekomst av Geirs ønsker, blir likevel ikke akseptert. En bassgang a la Eric Clapton og Cream, samt space-ekko effekt på gitaren, blir for mye for Geir, og Bjarnes forslag er glemt like fort. De gjør endringene Geir foreslår, men han er likevel ikke fornøyd med låten. I resten av replikkvekslingen ser vi tydelig hvordan Geir tar føringen i samhandlingen:



Geir: Jeg synes det blir helt bøtte jeg, med det der kosebrekket i midten.

Trond: Men hva om vi går rett over da?

Geir: Da blir verset veldig kort igjen.

Trond: Hva om vi spiller koseriffet to ganger, så verset, og så et helt koseriff?

Geir: Men det passer ikke da.

Trond: Det passer ikke, nei?

Geir: For da slutter vi i B.

(3-5 sekunder stillhet... Bjarne og Trond ser på Geir, som står en stund og ser på gitaren sin, før han spiller noe.)

Trond: Det går det der. Det går jo an å prøve. Skader ikke å prøve.

Bjarne: Vi prøver og ser.

Trond: Ja! (Han slår opp takten. De spiller, men stopper ved første overgang. Trond teller opp på nytt, de spiller, stopper.)

Geir: Men da foreslår jeg at vi går rett over.

(De spiller, men Geir stopper et stykke uti låten, holder flathånden ut mot Bjarne, vinker til Trond. De andre slutter å spille.)

Geir: Hva om vi kjører den helt ned da? (ser på Trond) Så bygger du den opp igjen?

Bjarne: Ja!

(alle spiller fra et sted uti låten)

Trond: Det funker det da, men hvor lenge skal vi holde det?

Geir: Vet ikke. Spørs hvor mye Sander har å si.

(Trond ler, ett enkelt fnis/fnys.)

I denne lange replikkvekslingen viser Geir seg som en sann *ad hoc designer*. Han har ikke lagd en komplett låt som resten av bandet må øve inn, men han leder an den kollektive prosessen, ved å si sin tydelige mening (jeg synes det blir helt bøtte), fremsette faktapåstander om hva som er gjennomførbart (det passer ikke, for da slutter vi i B) og komme med konstruktive forslag (men da foreslår jeg at vi går rett over). Bjarne og Trond følger spent med, og støtter opp under Geirs innspill og meningsyttringer. Til slutt kommer de frem til noe som fungerer. Hvorfor har Geir denne særskilte posisjonen i Nails? Og hvorfor har ikke Gitte den samme posisjonen i Mary Diamonds? Hvorfor er Gitte avhengig av en mer rendyrket designerprosess for å kunne få viljen sin? Både Geir og Gitte er gitarister, og de fremstår som kreative personer med forholdsvis mange ideer og sterke meninger. La oss forfølge det som har å gjøre med fremlegging av ideer, enda litt til.

## **Bourdieu om gavebytter og symbolsk kapital**

Om de musikalske ideenes betydning og enkeltmusikernes bidrag til låtskrivningen finner jeg det fordelaktig å anvende Pierre Bourdieus (1996a) studier av symbolske økonomier. Hvert riff, hver melodilinje og hver beat musikerne introduserer for bandet, legges i en pott som hører fellesskapet til. Det musikalske felleseiet består av et repertoar, et aggregat av musikalske ideer, riff, beats og tekster, kombinert til låter – men også ideer som ikke har funnet veien til ferdige låter, men som enten står på vent eller er dumpet. Hvert bidrag fra hver enkelt musiker kan sees som en gave fra den enkelte til det musikalske felleseiet. Når alle musikerne bidrar med ideer til låtskrivningen, bidrar de med goder til bandets symbolske økonomi.

Bourdieu (1996a) skriver om gaven at den er et angrep på mottagerens frihet. Den skaper ikke-økonomiske forpliktelser som holder tak, skaper skyld og krav om gjenytelse. I motsetning til den ”økonomiske økonomiens” beregnende aktør, går den symbolske økonomiens sosialt disponerte aktør inn i gavebyttet med ”selvbedrag” og ”common knowledge”. Gavebytter mellom likeverdige bidrar til å forsterke fellesskapet som skaper sosiale bånd. Det vil si at i et band der alle bidrar likt med musikalske ideer, er resultatet av idéutvekslingen sterkere sosiale bånd. Spørsmålet er om musikere som spiller forskjellige instrumenter, overhodet kan bidra likt. Gavebytter mellom faktisk eller potensielt ulike aktører innstifter varige, symbolske dominansforhold når det gjelder kommunikasjon, anerkjennelse og takknemlighet. I rockebandene er musikerne faktisk ulike ved at de trakterer ulike instrumenter, og i tillegg potensielt ulike ved at de ikke er like kreative og kommer med like mange og like gode innspill. Ordinære og hverdagslige byttehandlinger vever de sosiale relasjonene sammen, mens ekstraordinære og diskontinuerlige bytter krever verdsetting og evaluering ved hver anledning. Bourdieu (1996a) anvender begrepet ”potlatch” om tilfeller der en part gir mer enn den andre noen gang greier å gi tilbake, og dermed setter den andre i en stilling som skyldner og dominert. For at et symbolsk bytte skal virke må partene ha identiske persepsjons- og verdsettelseskategorier. Har de dette kan dominansforholdet som følger av potlatch og ujevne bytteforhold forvandles til en følelsesmessig relasjon, der den overordnede makt omformes til karisma. Den underordnede lar seg fortrylle av den dominerende part, og det ujevne bytteforholdet setter dermed den underordnede i takknemlighet overfor den dominerende. Forvandlingen av makt til karisma kalles symbolsk alkymi, og den frembringer en kapital av anerkjennelse: Symbolsk kapital. Dette er en hvilken som helst egenskap som utøver en form for virkning på den som oppfatter og verdsetter

egenskapen. Virkningen av en symbolsk kapital kaller Bourdieu for ”symbolsk virkning”, og den aktuelle egenskapen oppfattes som en ”magisk kraft”. Når en handling presser frem en innordning som ikke oppfattes som presset frem, ved hjelp av kollektive forventninger og sosialt innprentet tro, kaller Bourdieu (1996a) handlingen for ”symbolsk vold”. Den symbolske kapitalen er både redskap og gjenstand for kollektive strategier mot å bevare den, og individuelle strategier mot å erverve den. Kunstnerens symbolske kapital gir en fetisjisme knyttet til kunstnerens navn, noe som hviler på tro og de kategorier for persepsjon og verdsettelse som virker i det gjeldende feltet.

Feltets særegne logikk avhenger av dets feltspesifikke kapital, som sammen med andre kapitalformer er fordelt i en særegen kapitalstruktur innen feltet. Denne strukturen gir vilkår for individuelle og kollektive inntak av stillinger og posisjoner, gjennom disposisjoner og interesser. I replikkvekslingene fra Nails fremstår det som ganske åpenbart at Geirs kunnskaper og kreativitet er det man kan kalle en feltspesifikk kapitalform, som bidrar til hans posisjon. Han fremstår i en dominerende posisjon, og de andre later til å anerkjenne hans bidrag til gruppen med takknemlighet.

### **Et snev av ulikhet, og en mulig kilde**

Geir fungerer både som leder og rådgiver i Nails. En forklaring på dette kan altså være at han gjennom sin kreativitet og sine musikalske ferdigheter har kommet i besittelse av en symbolsk kapital, noe de andre i bandet kan verdsette fordi medlemmene har noenlunde ensartet persepsjon og verdsettelse.

Men hvis gitaristen i Nails har fått en dominerende posisjon og dermed symbolsk makt – hvorfor har ikke gitaristen i Mary Diamonds også fått en slik dominerende posisjon? I intervjuene forteller medlemmene i begge bandene at ting gjerne starter hos gitaristen, og at det oftest er gitaristen som har med seg ferdige låter, halvferdige låter eller ideer det går an å bygge videre på.

Svaret kan ligge i at dynamikken i de to gruppene er forskjellig. Selv om de to gitaristene er sammenlignbare, både med henhold til at de spiller samme instrument og at de er kreative pådrivere, forholder de øvrige bandmedlemmene seg ulikt til disse kreative lederskikkelsene, i de to bandene.

Jeg vil dvele litt ved begrepet om habitus: I Nails har medlemmene, så fremt jeg har vært i stand til å observere, mer lik habitus. Dette gjelder imidlertid bare et aspekt ved habitus; de såkalte kategorier for persepsjon og verdsettelse, eller smak. Spørsmål om klasse, kulturell og økonomisk kapital, inngår også i det komplekse habitusbegrepet, men dette har

jeg nokså skrinne data om. Inntrykket (og dette er basert på musikernes yrker og utdannelser, foreldrene vet jeg ingenting om) er at guttene i Nails har arbeiderklassebakgrunn, mens jentene i Mary Diamonds har bakgrunn i en vidt definert middelklasse. Begge bandene virker uansett nokså ensartede.

Det jeg har data om er deres ”musikksmak”, og på dette området er Nails samkjørte og tenker veldig likt. Dermed kan bassisten, trommeslageren og vokalisten i Nails verdsette gitaristens innsats rettet mot å dyrke og utvikle bandets felles smaksområde, og gitaristen øker dermed sin symbolske kapital mens det usynlige dominansforholdet får utvikle seg.

De kreative prosessene trenger en motor for å drive låtskrivningen i den retningen det foreligger enighet om: Musikken skal være tøff, og de er enige om hva som skal til for at musikk oppfattes som ”tøff”. Enigheten om musikkstil og bandets uttrykk skaper en målrettet jakt på ideer som passer til dette uttrykket, og i denne jakten blir den mest kreative (den som gir mer enn han mottar), det vil si den som kommer med flest ideer egnet til å uttrykke ”bandets sjel”, den som inntar posisjonen som den dominerende i bandet. Det skapes en autoritet og et tillitsforhold som strekker seg utover det musikerne selv hadde intensjoner om. Når bassisten eller vokalisten søker råd hos gitaristen, og får dette, løser de et problem der og da. Det de også gjør, som de ikke intenderer, er å innstifte et karismatisk dominansforhold i bandgruppen. Dette forholdet binder både gitaristen som dominerende og de andre som dominerte, i en usynlig maktbalanse, som i sin tur tjener til opprettholdelsen og utviklingen av bandet. Men bandet avhenger av at gitaristen som ”kreativ leder” er i en individuell utvikling og kan komme med nye ideer til nye låter. Uten å spekulere eller å spå om fremtiden for Nails, kan en enkelt tenke seg at bandet avhenger av en stadig strøm av originale, musikalske ideer fra bandets medlemmer. Hvorvidt bandet hviler på, og avhenger av, gitaristens kreativitet er vanskelig å spekulere i, men en kan tenke seg at autoritetsforholdet slik det fremstår i datamaterialet, vil kunne endre seg dersom gitaristen ”går tom” og de andre blir tvunget til (eller får sjansen til) å produsere mesteparten av ideene.

Da har jeg ikke tatt hensyn til rockemusikkens egenart, der gitaren som instrument er kjent for å ha en sentral posisjon. Som vokalisten uttrykker det i intervjuet, er det flere grunner til at bandet tar utgangspunkt i et gitarriff, og ikke bare fordi det er gitaristen som lanserer dette riffet. En liten påminnelse av hva Sander sa: ”I et gitarriff ligger det mye stemning og attitude. Da får man på en måte en følelse for hva slags låt det her kan bli.” Altså – Nails fungerer fordi de har en gitarist som lager kreative gitarriff, og de øvrige medlemmene ”forstår” hva gitaristen vil og kommer selv med musikalske ideer, som sammen med

gitarriffet blir til komplette låter som uttrykker bandets "sjel". Det er de strukturelle forutsetningene for suksessen til Nails. I tillegg kommer kommunikative forutsetninger som muliggjør prosesser der musikerne kan samhandle for å realisere de helhetlige musikalske komposisjonene.

Med enigheten etablert, forsvinner også muligheten for spenninger gjennom uenighet, og enkeltmusikere avkreves ikke kreative løsninger for å tilpasse seg hverandres smak, slik tilfellet er i Mary Diamonds, når gitaristen og trommeslageren forsøker å tilpasse sine respektive musikalske livsrom, der antipati og sympati for funk og jazz må finne en symbiose.

I Mary Diamonds er ikke musikksmaken så lik blant medlemmene, som i Nails. Særlig gitaristen og trommeslageren har ulik smak og ulike kategorier for verdsettelse. Gitaristens ferdigheter og egenskaper blir ikke uten videre omdannet til symbolsk kapital og karisma i trommeslagerens øyne. Med uenighet blant bandmedlemmene om hva som er vakker musikk, oppstår et potensielt organisatorisk kaos der medlemmene involverer seg i hverandres musikalske utfordringer, for nettopp å komme frem til et felles uttrykk som på en og samme tid formidler kollektivets originale "sjel" og samtidig ikke bryter med enkeltmedlemmers individuelle livsrom. I Mary Diamonds snakker de om et "veto", der en musiker kan hindre en låt fra å komme med på settlisten. Slike vetoregler finner jeg ikke hos Nails, kanskje fordi de ikke har opplevd å bli rammet av en slik dyptgående uenighet at ikke "gode argumenter" (karisma) kan løse situasjonen.

I Nails søker de å oppnå en form for teknisk forståelse av hverandre: De kommuniserer på et musikkfaglig nivå, og kommuniserer om løsninger, kombinasjoner av toner, låtstruktur og arrangement. I Mary Diamonds er målet er å spille den musikalske sjangeren den enkelte liker best, musikk som oppleves som meningsfull for den enkelte musiker. Dette er selvsagt satt på spissen og fremstilt som om bandene er diametralt forskjellige. Det er de ikke, de har svært mye felles, men låtskrivningsprosessene og samhandlingen kan også være svært ulike.

### **Hva de sier, og hva de gjør**

Det foreligger nå en motsetning mellom hvordan jeg tolker data fra observasjonene, og utsagn i intervjuer, pauser og lignende. Hvordan kan det ha seg at jeg finner en lederskikkelse i Nails, når bandmedlemmene selv insisterer på at alle er like og at de ikke har noen leder blant seg? Svaret ligger kan hende for det første i den indre motsetning jeg finner i datamaterialet, mellom brorskaps- og likhetserklæringer for det ene, og for det andre gjentakelser av det jeg

mener er tegn på en autoritetsstruktur: Gitaristen spørres til råds, utfordres, føyes og involveres i diskusjoner mellom de øvrige bandmedlemmene.

Det er nærliggende å konkludere med et tilfelle av symbolsk vold, et dominansforhold usynlig for både den dominerende og de dominerte, innstiftet gjennom gitaristens karisma, knyttet til hans symbolske kapital som musiker. Låtskrivningen, forstått som en utveksling og kollektiv bearbeidelse av musikalske ideer, kan sammenlignes med begrepet om gavebytte, der musikerne bringer med seg musikalske ideer, som en ”valuta”, inn i gruppen. Det skjeve gavebyttet og en ujevn fordeling av symbolsk, feltspesifikk kapital, innstifter over tid dominansforholdet bestående av anerkjennelse og takknemlighet. Med lik musikksmak og et visst tilfang av musikalsk erfaring har bandmedlemmene like persepsjons- og verdsettelseskategorier, noe som er en forutsetning for at dominansforholdet skal vare ved. At vi her har et tilfelle av symbolsk vold er det likevel grunn til å tvile på. Innordningen i gruppen kan under tvil sies å være ”presset frem ved hjelp av kollektive forventninger og sosialt innprentet tro”. I intervjuene uttrykker samtlige bandmedlemmer at det oftest er gitaristen som starter låtskrivningen med et gitarriff. Dette kan forstås ut fra dominansteorien, gjennom at det henviser til gitaristens spesielle posisjon og betydningen av hans feltspesifikke kapital: Musikalsk innsikt, teknikk og kreativitet.

På den andre siden vitner det om en gjennomgående bevissthet i gruppen – en utbredt bevissthet om hvordan låtskrivningen tar til, hvem som setter det hele i gang, og videre hvem som gjør hva i fortsettelsen. Det kan derfor virke naivt å tro at dominansforholdet faktisk er usynlig. Et alternativ kan være at det er synlig i den grad det eksisterer, men at dets betydning er moderat, og stadig modereres gjennom en felles, gjensidig insistering på at i Nails er alle like. Den egalitære, sosiale organiseringen speiles i at alle medlemmene i gruppen tar del i og setter sitt preg på sluttproduktet, gjennom trakteringen av sine respektive musikkinstrumenter. Sluttproduktet, låtene, bæres av lyder som er frembrakt av instrumenter som hver for seg er nødvendige for lydbildet. Musikerne og instrumentene kan byttes ut hver og en, av ”funksjonelle ekvivalenter”, men ikke fjernes. Rockesjangeren krever et lydbilde der bass, trommer, gitar og vokal inngår. For å kunne bidra med sitt i den ferdige låten, må alle musikerne ta del i selve prosessen med å skape låten. Ikke bare for å beherske den tekniske siden av den enkelte låt, men også – og kanskje særlig – for å forstå dens symbolske verdi. Gruppens sjel defineres ut fra det symbolske meningsinnholdet i gruppens sluttprodukter. Gjennom musikken skapes gruppens sjel, og ut fra det musikerne oppfatter som gruppens sjel legges det føringer for den videre låtskrivningen. I et fellesskap der alles medvirkning er

viktig for et godt sluttprodukt, er det avgjørende at ikke likheten og balansen forskyves i den sosiale organiseringen. Dette kan karakteriseres som et ideal, som igjen henger sammen med rockemusikkens egenart og historie som ungdommelig, opposisjonell, proletarisk og egalitær musikkbevegelse (Ruud 1997).

Spenningsforholdet i Nails, mellom erklæringene om likhet og det symbolske dominansforholdet, kan være et spenn mellom ideal og virkelighet. Ideelt sett skulle alle medlemmene i Nails ha lik innflytelse på sluttproduktet, uten å tre ut av fellesskapet og uten å gå inn i et dominansforhold med selvbedrag. I virkeligheten er det derimot mye som skal klaffe før alle bidrar helt likt til enhver tid. Begrepene om karisma, feltspesifikk kapital og gavebytter er derfor anvendelige, men gruppens og feltets foranderlighet og konstant pågående kommunikasjonsprosess gjør det vanskelig å innstifte varige dominansforhold. Hvis det er sånn at kreativ innsats og originale musikalske bidrag gir symbolsk makt, vil tilsvarende innsats fra andre medlemmer av bandet svekke eller omforme dominansforholdet.

I datamaterialet finner vi ordskifter der alle bandmedlemmene har mulighet til å ta føringen, gjennom kreative bidrag og overbevisende argumentasjon. Dette viser at dominansforholdet ikke er innstiftet som en statisk og varig sosial struktur, men at det hele tiden kan utsettes for trusler, som på sin side også er rene bidrag til bandets produktivitet. Bandmedlemmene lærer hverandre bedre å kjenne for hver bandøving, derfor er også hver eneste bandøving (som sosialt møte) forskjellig fra den forrige. Låtmaterialet videreutvikles under hver øving, og derfor er hver øving også forskjellig musikalsk sett. Hver enkelt musiker får mer erfaring og bedre teknikk, og kan bidra med nye former for innspill på hver øving. Både individenes tekniske repertoar og bandets musikalske repertoar er i konstant utvikling eller endring, parallelt med at de sosiale relasjonene utvikler seg. Det viser seg også å være en dyp og viktig sammenheng mellom teknikk, musikk og sosiale relasjoner. Ikke bare kan vi snakke om et musikalsk samspill og en musikalsk utvikling der musikerne spiller samme låt, i samme toneart og samme tempo, og et sosialt samspill og en sosial utvikling, der musikerne praktiserer en metakommunikasjon om musikkens indre logikk, struktur og oppbygging. Det er også snakk om et samspill på et høyere plan, nemlig samspillet mellom den musikalske utviklingen og den sosiale utviklingen.

Når bandmedlemmene insisterer på at de er like og jevnbyrdige medlemmer av gruppen, kan det tolkes som at de er potensielt like: Alle musikalske bidrag den enkelte måtte presentere i fellesskapet, vil bli tatt på alvor og vurdert seriøst av de andre. Det er ingen som i utgangspunktet innehar en posisjon som underordnet, alle smaksytringer og ideer blir gjort til

gjenstand for vurdering, uavhengig av hvem de kommer fra. Det er på dette nivået at alle bandmedlemmene er like. De er formelt jevnbyrdige og benytter ikke direkte ledelse som beslutningssystem, men er like fullt en effektiv organisasjon: Begge bandene har rikholdige repertoar, og nye låter er stadig under utarbeidelse. Hvordan kompenserer så bandene for mangelen på en leder, som kan skjære gjennom og ta en beslutning? Vetoretten i Mary Diamonds er nevnt, men dette er ikke en rett til å bestemme at en idé skal få livets rett – det er altså ingen rett til å påtvinge fremdrift i låtskrivingen. Det er tvert imot en rett til å hindre anvendelsen av en idé, og dermed stogge utformingen av den aktuelle låten: Et alternativ må lanseres, og det tar tid. Vetoretten er altså ytterligere en mekanisme innrettet mot ineffektivitet, i likhet med mangelen på en beslutsom ledelse.

I forhold til Nails er det fristende å tenke at ledelsesproblemet er løst ved å gi gitaristen en dobbeltrolle, som ”leder og slave”: Han har symbolsk kapital gjennom sine ferdigheter og sin kreativitet, og kan dermed frembringe akseptable ideer. Samtidig må han stille sine ferdigheter til disposisjon, når de andre er usikre på hva de mener, eller trenger et forslag til å løse et problem. Dette ligger nært opp til det Bourdieu (1996a) omtaler som *dominansforholdets dominans over den dominerende*. En kan også snu på flisa, og si at de er alle ledere med beslutningsmandat, ved at de kan beslutte å gi gitaristen i oppgave å finne en løsning. Dette kan fungere i praksis, fordi gruppen er så liten som den er, og fordi prosessene går sakte nok. Det er tid og rom nok til at den enkelte kan gripe ordet og fremme et forslag – enten det er et musikalsk forslag i form av en beat, et riff, et brekk, en låtstruktur – eller om det er et forslag til organisering, en oppfordring til en av de andre bandmedlemmene om å finne en løsning.

I Mary Diamonds er ledelsesproblemet løst på en annen måte. Alle er operatører med spesialisert kompetanse på sine instrumenter, men de inntar også ulike administrative funksjoner, nært knyttet til elementer i låtskrivningen. Spesialiseringen og de ulike, individuelle perspektivene på tilhørigheten i gruppene, henger selvsagt sammen med hvilke instrumenter de spiller, og dette er et sentralt tema i neste kapittel.



# Den spesialiserte andre

Dette kapittelet handler om det enkelte bandmedlems perspektiv på og forståelse av bandets sosiale dynamikk, sin egen posisjon i bandet og sin egen medvirkning til den sosiale dynamikken. Som vi så i forrige kapittel, er det en forskjell i samhandlingen i de to bandene. I dette kapittelet ser vi nærmere på relasjoner mellom enkeltmusikere. I neste kapittel skal vi se på den enkelte musikers forhold til annen musikk, og hvordan dette kan innvirke på dynamikken i gruppen.

## Tid og rom

---

Musikerne i Nails og Mary Diamonds samhandler under låtskrivningen. Selv om det er til dels store forskjeller på de to bandene, har de også en god del felles. De fysiske rommene de brukte som øvingslokaler var riktignok ganske ulike, men dette er ikke det eneste ”rommet” de samhandler i. Det finnes også et annet, mentalt (metaforisk) rom. I dette rommet relaterer instrumentene – og musikerne – seg til hverandre gjennom musikalsk avstand, retning og bevegelse. Bevegelser foregår over tid, og vi skal se at låtskrivningen kan forstås som en syklisk (spiralformet) prosess.

## Metaforisk orientering

I organisasjonssosiologisk forstand er musikerne ”spesialiserte operatører” (Mintzberg 1983). De har spesialiserte arbeidsoppgaver, gjennom instrumentenes differensierte kvaliteter. Disse formene for spesialisering gir musikerne ulike perspektiver på musikken og prosessene der musikken realiseres. At det eksisterer forskjellige perspektiv på samhandlingen, viser datamaterialet tydelig. I intervjuene prater musikerne, uavhengig av instrument, om musikken som et objekt som skal formes; utvides og struktureres. Så lenge de prater om musikken ordlegger de seg likt, men når de prater om hverandre og relasjonene de inngår i med hverandre, kommer ulike representasjoner av verden til syne.

Det er påfallende hvor ofte musikerne omtaler musikken og låtskrivningen med preposisjoner og verb som antyder en romlig relasjon mellom instrumentene. Denne romlige relasjonen betinges av musikken, ikke av det fysiske rommet musikerne befinner seg i. De orienterer seg i musikken gjennom metaforiske begreper om retning, avstand og bevegelse. Metaforer kan defineres som forståelser eller opplevelser av enkelte ting, gjennom termene til andre ting (Lakoff & Johnson 1980:5). Orienteringsmetaforer organiserer hele

konseptsystemer, først og fremst som en spatial organisering (Lakoff & Johnson 1980:14). I de følgende utsagnene er orienteringsmetaforer understreket:

#### Vokalistene:

**Sander:** Melodilinjer og sånt som jeg legger på sist, det får vi ganske god tid til å utvikle. [...] På vanskelige partier [skal de] være tighte med bass og gitar.

**Sara:** Jeg fletter meg veldig inn i trommene, eller i gitaren. Vi ligger på samme anslaga, og følger hverandre veldig tett. Andre ganger så går jeg tvert imot. Ofte så kommer ikke vokalen ordentlig inn før de andre er på plass. Spesielt når alle skal improvisere like mye, da trenger jeg rammene. Trommene skal styre toget. De skal kjøre rett fram. Bassen jobber veldig mye sammen med trommene. Det er rytmeinstrumenter begge to, og skal holde det firkanta lokomotivet som kjører rett fram. Mens gitaren, og vokalen, harmonisk, utenfor og imellom og rundt, den firkanta rammen som bassen og trommene legger. Så derfor ligger min vokal ofte i forhold til gitaren.

#### Gitaristene:

**Geir:** Jeg må være stødig og frampå i komp. I forhold til solodeler må jeg fylle inn, der hvor verken Sander eller de andre gjør det. Få til licks mot Sander. Fylle et rom, ganske stort rom egentlig. Jeg har jo ikke noe backing-gitarist. Men da blir det mer bass igjen da, så jeg står ganske fritt tonalt.

[De andre må enten] fylle inn, fordi det er helt tomt, eller bare gjøre det tomt, fordi da skjer det noe da også. Men Trond og Bjarne er jo nødt til å være veldig tighte da.

**Gitte:** En annen ting [jeg kan gjøre] er å fjerne en del gitar. For å åpne opp. Før [Gøril kom] var musikken mye mer åpen. [Gørils] rolle blir å legge smådetaljer på. Det er veldig vanskelig, for du behøver veldig ofte en gitar som ligger under.

#### Trommeslagerne:

**Trond:** Så har vi Sander som egentlig er helt på utsida igjen. Han er jo litt alene, han har jo bare stemmen. Jeg vet han prøver å jobbe veldig mye mot Geir da, å høre på tonene han bruker. [Vi andre kan] gjøre ferdig hele låta og spille den hundre ganger uten at [Sander] har lagt på noe

vokal. Men han har det hele tida i hodet. Og så kommer han inn, og har en tekst eller en melodi som han har kommet på.

**Trude:** Bassisten må være med meg, og de andre må også være med meg, slik at vi klarer å være tighte.

**Bassistene:**

**Bjarne:** Min rolle som bassist er å være bindeleddet mellom tromma og gitaren. Jeg må forholde meg til tonene gitaren spiller, og rytmene som trommene spiller. Veldig ofte så går man etter de mer faste delene av trommesettet, som basstromma. Så spiller jeg enten på den eller rundt den. Det går på det instrumentale stort sett først. Så kommer jo da som oftest melodilinjene på vokalen etter hvert.

**Barbro:** Min oppgave er så absolutt å holde takten, sammen med trommisen. Vi blir jo å lage grunnettverket, under hele greiene. Men hvis vokalen eller gitaren drar i en eller annen retning, så er det veldig lett for meg å bli dratt med. [Gitaren] kan løfte det fra vers og opp på refreng. Og vokalistene har selvfølgelig også det å kunne formidle det ut.

Tid og rom er sosialt konstruert, ulikt i forskjellige samfunn, og måten de konstrueres på endrer seg med sosiale endringer. Konstruksjon av rom og konstruksjon av tid er nært knyttet til hverandre, og det er vanskelig å skille mellom dem. I alle sosiale ordninger er det flere sameksisterende tid-rom-koblinger, og et anliggende i diskursanalyse er hvordan disse koblingene er knyttet til hverandre (Fairclough 2003:151).

To ting går igjen i utsagnene fra alle åtte musikerne ovenfor – utsagn som til en stor grad er konsistente, som et sammenhengende korpus av utsagn. Det ene er at det benyttes orienteringsmetaforer, der elementer av musikken plasseres i forhold til hverandre fysisk og der låtskrivning og spilling omtales som fysisk bevegelse eller fysiske relasjoner:

Instrumenter (eller snarere lyden de lager) ”legges oppå” hverandre og musikerne befinner seg ”mellom hverandre” eller er ”bindeledd” mellom andre musikere. De drar hverandre i ulike retninger, musikalsk, de gir hverandre rammer å spille innenfor og de danner fundamentet andre musikere kan befinne seg på toppen av. Orienteringsmetaforer brukes ikke tilfeldig, men har rot i kulturelle erfaringer. De kommer fra vår fysiske verden, men også i en systematisk metaforisk orientering spesifikk for den kulturen musikerne lever innenfor. Orienteringsmetaforer varierer fra kultur til kultur, men ofte er spatialisert orientering en så essensiell del av tenkningen at det er vanskelig å forestille seg en alternativ metafor som kan

strukturere konseptet på tilsvarende vis (Lakoff & Johnson 1980:14–18). Koblingen mellom tid og rom er omtalt av Emile Durkheim (1990:196–197), som argumenterer for at all tenkning og all forståelse av den materielle virkelighet rundt oss, har samfunnsmessig opprinnelse: Å plassere hendelser i forhold til objektive kjennemerker som dager, timer og minutter, er en kollektiv måte å organisere tiden på. På samme måte er koordineringen i rommet, den kollektive inndelingen i høyre, venstre, over og under, en felles forestilling av sosial opprinnelse. Durkheim (1990: 198) viser til at det finnes (fantas pr. 1912 i alle fall) andre samfunn, i Australia og Nord-Amerika, der rommet blir oppfattet som sirkulært – altså ikke inndelt i høyre – venstre, over – under. Den metaforiske orienteringen i Nails og Mary Diamonds, måten bandmedlemmene posisjonerer seg selv og hverandre, kan altså være kulturelt betinget – en representasjon av en tenkemåte som kjennetegner vestlig kultur.

En annen ting som går igjen i utsagnene ovenfor er fremstillingen av et tidsperspektiv, og det fremstilles som om ikke alle bandmedlemmene er likt involvert i låtskrivningen til enhver tid. Det starter med et gitarriff, eller kanskje et bassriff eller en trommebeat. Så struktureres låten med både gitar, bass og trommer. Tekst og melodilinjer som sangerne bidrar med, kommer til slutt. Musikerne har forskjellige fysiske plasseringer, i forhold til hverandre, og de har hver sine aktive faser, kronologisk ordnet langs en tidslinje. Tid og rom koordinerer musikerne avhengig av hvilke instrumenter de spiller, og betinger hvilke aktiviteter hver enkelt av dem kan delta i: Det begynner ”nederst” eller ”i midten”, og slutter ”øverst” eller ”ytterst”. Nederst og først kommer gitarriffet, bassriffet eller trommebeaten og øverst og sist kommer vokalen. Samhandlingen er altså, metaforisk sett, underlagt en form for gravitasjonskraft.

## **Det mentale rommet**

Sara har påpekt et kommunikasjonsproblem i Mary Diamonds, nemlig at det ofte er vanskelig for henne å forstå de andre fordi hele bandet er litt ”språkfattige”. Hvis en betrakter diskursens vokabular (formasjonen av konsepter), er det kanskje ikke en veldig ordrik og språklig komplisert diskurs vi snakker om – de fleste av begrepene mener jeg er allmenne, kjente og forståelige for mange mennesker utenfor diskursen. Samtidig er virksomheten komplisert, når toner og rytmer skal frembringes og organiseres, og fire–fem instrumenter skal samordnes. Jeg forstår rom-metaforene som uttrykk for en måte å organisere musikken på, som et tenkt, tredimensjonalt rom der ting er plassert i forhold til hverandre fysisk. Det fagspråket musikerne da trenger er ikke veldig avansert – metaforer for plassering eller bevegelse i et rom finnes ferdig i det norske språket, i form av preposisjoner og verb. Med

slike rom-metaforer i mente forstår jeg bandenes fagspråk som mer tilsynelatende enkelt, enn faktisk enkelt. Organiseringen av dette mentale rommet skal også være et felles anliggende i gruppen, slik at alle orienterer seg likt. Det virker som om det ligger to prinsipper til grunn for denne organiseringen; et sonisk prinsipp og et temporalt prinsipp. Med sonisk prinsipp mener jeg at instrumenter eller lyder som befinner seg på lave frekvenser, eller enkle taktslag, plasseres nederst i rommet, mens mer påtrengende lyder, instrumenter med høyere lydfrekvens (flere svingninger pr. sekund) og raskere taktslag, plasseres lenger opp i rommet. Det temporale prinsippet tilsier at instrumentene som plasseres først i prosessen, plasseres bakerst, nederst eller midten, mens de siste og ledende instrumentene, soloinstrumenter og sang, plasseres fremst eller øverst.

Om feltet for kulturell produksjon sier Pierre Bourdieu (1996a) at det tilbyr deltagerne et rom av muligheter, som orienterer deltagerens virksomhet. Rommet av muligheter definerer problemer og det definerer et system av referanser og intellektuelle holdepunkter. For å forstå valgene til en kulturell produsent må en se dem i sammenheng med økonomiske og sosiale betingelser, men også det kulturelle feltets historie. Feltet er autonomt, men virker som et prisme som bryter strålene fra økonomi, politikk, teknologi og samfunn etter egne, spesifikke lover. Dette feltets historie er historien om rockemusikken, en historie om gitarrikk og trommebeats som har forandret seg over tid, og som har gitt nye generasjoner av rockemusikere nye referansepunkter de kan orientere seg etter. Det mentale rommet jeg har funnet hos Nails og Mary Diamonds, eksisterer ikke i et sosialt vakuum, bak lukkede dører i øvingslokalene. Det eksisterer som en projeksjon fra et videre felt av rockemusikk og sjangerkjennetegn. I Nails og Mary Diamonds skal bassen og trommene være nederst, gitaren i midten og vokalen fremst, fordi det er sånn rockemusikk høres ut i sin alminnelighet.

## **Syklisk tid**

”Det mentale rommet” er en modell, basert på funnet av rom-metaforer i intervjuene og observasjoner av bandene når de øver. Modeller er egnet til å fremheve og belyse deler av virkeligheten, men kan også komme til å forenkle en kompleks virkelighet. Det mentale rommet er ikke statisk og definert, der ting har sin faste plass. Rommet er langt mer plastisk og dynamisk, og Saras språklige utfordring består kanskje i praksis av å finne frem i rommet, der lyder og instrumenter stadig plasseres og omplasseres. Rommet har altså en historie, en tidsdimensjon.

**Trond:** Vi jobber gjerne med en del av gangen. Samtidig som vi kanskje sklir over i en annen del, som kanskje ikke er like kuul, men som vi spiller bare for at vi skal komme tilbake til den første delen. Så tar vi bort den andre greia senere, og så prøver vi å lage noe annet. Men vi har den ene tingen da. Så bare for å holde oss sjøl interessert så går vi bort fra den litegrann, og så går vi tilbake igjen, bare for å se om vi kanskje klarer å legge en annen tvist på det.

Trond prater her om en del av en låt, og hvordan den får sin form. Han prater om en bevegelse til og fra delen de utvikler, og at selve denne bevegelsen medfører at bandmedlemmene får stadig nye møter med den aktuelle delen. Ved hvert nytt møte skjer det noe – de endrer på delen, justerer den, tilpasser den. Ved å gå frem og tilbake mellom denne delen og andre, ad hoc-deler, etablerer bandet en syklisk tidsstruktur, der delens slutt går over i delens begynnelse, om og om igjen. Denne syklusen – delens syklus – innebærer en modning av delen, ved at nye ideer oppstår og testes ut for hver ”omdreining”. Kanskje er det derfor en bedre metafor å betegne omdreiningene som en spiral, enn en syklus, siden det i prinsippet skjer en utvikling og forandring av delen, for hver omdreining. Jeg velger likevel å holde fast på ”syklus” og ”syklisk”, fordi det ikke finnes noen adjektivform av spiral (spiralisk/spiraliserende).

En låt består av flere deler, og de skal settes sammen i en rekkefølge – låten må få en struktur, og denne må føles riktig. Det oppnår bandet ved å spille gjennom hele låten gjentatte ganger, og endre på rekkefølgen eller overganger mellom delene.

**Geir:** Og så pleier vi, så fort vi har flere deler av låta, å bare lage en sånn fire-to-fire-åtte[-struktur] eller et-eller-annet og spille på det, sånn at vi får kommet gjennom og følt åssen det går. Og så begynner vi å plukke det fra hverandre. Altså småtingene og brekkene og stopper og hvor langt det går og så videre.

Når låten har fått en struktur og hele bandet er involvert, spiller de låtene om og om igjen. Dette er også en syklus, låten syklus, der låten som helhet modnes gjennom stadige omdreininger og endringer, men også der de kan stoppe opp underveis for å finslipe enkelte deler slik at de passer sammen og alle overgangene føles riktig.

**Bjarne:** Det blir jo en evolusjonsprosess, altså låten endres hele tida. Men det typiske er at man tester et riff, prøvespiller det litt, og så

finner vi ut om vi synes det er fett eller ikke, om det funker. Det går på det instrumentale stort sett først. Som oftest kommer melodilinjene på vokalen etter hvert. Det varierer veldig hvordan vokalen kommer. Noen ganger sitter den fra andre spillinga. Andre ganger så sitter Sander hjemme og tenker og så får han en idé.

Denne sykliske tidsstrukturen, der de kan stoppe progresjonen av låten, gå tilbake til et tidspunkt og spille seg frem til stoppunktet igjen, eller velge seg et utsnitt av tidssyklusen og repetere til det sitter slik det skal, gjør at låten i prinsippet ikke er én låt, men flere låter, eller flere manifestasjoner av en musikalsk idé; tanken om en låt. Selv ikke når bandet fremfører låten live for et publikum, er det gitt at den har fått sin endelige form og struktur:

**Geir:** Veldig fort gjort etter konserter egentlig, at det skjer det, at vi forandrer på småting. Ja, det er ofte at det skjer ting bare der og da. Det kan være at man spiller feil og må ro seg i land med eller ett eller annet, og så er det kult.

Slik møter musikerne hverandre og musikken flere ganger. De møtes på samme sted i låten, men hver gang er unik – fordi noen får en idé, eller noen spiller feil. Hver syklus finner sted i en serie av sykluser, og ideer og endringer akkumuleres underveis. De samme låtene tas frem på ulike bandøvinger, og ikke alle øvingene er like:

**Sander:** Noen dager, så er vi på den – "doom". Hvor det blir litt tungt. Og noen dager, så er det veldig sånn bakoverlent og veldig sånn "lillefinger". Boogie og sånt.

Endelig er ikke utviklingen av den enkelte låten alt bandet bedriver. Bandene har flere låter og hverken Nails eller Mary Diamonds har fullstendig oversikt over hvor mange det er blitt. Under de tre månedene datainnsamlingen pågikk var det 10–15 låter på repertoaret til hvert av bandene. Låter som satt "som et skudd" en uke, kunne bli objekt for endringer og diskusjon uken etter, samtidig med at låter som i utgangpunktet skranglet og ikke gikk på skinner fikk en form musikerne kunne spille gjennom. I løpet av tre år med bandøvinger, to–tre dager i uken, har musikerne vært gjennom en del sykluser sammen, både små sykluser med finsliping av enkeltdeler, og større sykluser med finsliping av hele låter. Hele prosessen med en enkelt låt har også syklus, fra riffet det begynner med til finjustering av detaljer og fremføring live. Samtidig med at én låt finner en form som tåler offentligheten, er bandet i startgropa med en

annen låt. De kan befinne seg på alle tidspunkt i prosessen til enhver tid, og stadig nye låter avløser gamle – i en tilsynelatende ustoppelig runddans – bandets syklus.

**Bjarne:** Vi har jo endra oss ganske kraftig de siste to årene. Det var mye mer punk før. Litt sånn hardcore. Da var vi også litt lavere på skalaen hva ferdigheter angår. Vi har jo pusha grensene ganske mye de siste par årene. Vi har begynt i det siste å få en sånn egen driv på det, kan du si.

Gjennom bandets syklus modnes de enkelte bandmedlemmenes teknikk, men også som gruppe utvikler bandet seg. De lærer seg selv å kjenne i møtet med de andre, de lærer hverandre å kjenne både med tanke på stilmessige preferanser og tekniske ferdigheter, og de lærer dynamikken mellom de andre å kjenne.

## Ett band – én organisme?

---

”Relasjonelle ferdigheter” er et begrep brukt om teamarbeid (Andreassen & Wadel, 1989:47-67). Musikerne utfyller hverandre, de har komplementære ferdigheter, musikalsk-teknisk, ved at de behersker hvert sitt instrument. Å forstå bandet metaforisk som en organisme der musikerne svarer til organismens ulike deler, med differensierte oppgaver som gjør dem avhengige av hverandre og som samlet holder helheten i balanse (Østerberg 1997b:30–35), er en spennende tanke. Bandene bærer preg av *organisk solidaritet* (Østerberg 1997b:32). Selv om en organisme har kretsløp, av oksygen og næring, og bandene har sine sykluser, er det en vesentlig forskjell mellom en organisme der kretsløpet sørger for at status quo opprettholdes, og en gruppe der syklusene konstant medfører endring og utvikling. I en gruppe der dynamisk fremgang og stadig pågående prosesser med låtskrivning er selve essensen i virksomheten, kommer kretsløpet aldri tilbake til utgangspunktet. Det fortsetter videre og er kun å betrakte som et kretsløp, en syklus eller en spiral, ved at gjentakelser følge visse, ”sykliske” mønstre. Jeg har vært til stede når bare to eller tre bandmedlemmer har møtt på øving, og det har ikke vært snakk om noe ”system i ubalanse” fordi de andre ikke møtte opp. Musikerne har initiert en diskurs om musikken uansett hvem og hvor få de har vært. De forteller også i intervju om parvist arbeid utenfor øvingslokalet:

**Geir:** Trond og jeg, vi har hatt sånne låtlagersessions hvor vi har sittet og hørt på country og sånn oppe hos Trond først. Og så har vi spist frokost. Og så har vi stikki opp [i øvingslokalet] og laga rockenroll.



**Sander:** [Når Geir og jeg] er alene, så sitter jeg og tenker mens han spiller, og så diskuterer vi.

**Gitte:** Og så var jeg og Barbro naboer før. Og da ble det ofte sånn at jeg gikk hjem til henne, og så hadde hun funnet på en bassgreie med vokal, og så satt jeg og la gitar til det.

En funksjonalistisk forståelse av bandene som organismer jf. Durkheim (Østerberg 1997b:32) er kanskje utilstrekkelig, men like fullt har jeg sett at bandene fungerer; de er produktive, musikerne har komplementære ferdigheter og inngår i usymmetriske relasjoner av ulike slag. Men de lykkes med arbeidsdeling og koordinasjon, har adskilte oppgaver og utveksler ideer, kunnskaper og meninger. De fungerer fordi de utvikler seg, ikke bare fordi de har mekanismer for å bevare en form for likevekt.

De kjenner hverandre godt, og denne kjennskapen gir en gjensidig tilpasning som gjør kommunikasjonen dialektisk, ved at de lar være å bringe inn ideer de vet ikke vil bli godt mottatt, og ved at de finner musikalske løsninger som resten av bandet aksepterer.

Tilpasningen er en form for koordinasjon; kunnskapen om hver enkelt av de andre er en mekanisme for seleksjon av ideer. De foreslår ikke ting de vet blir avvist, og vil de avvise forslag fra de andre vet de hvordan det bør gjøres. Arbeidsdelingen gjør også at enkeltmusikere har egne domener, kunnskapsområder de andre ikke involveres i på grunn av instrumentene de spiller. I dette ligger det mange muligheter for den enkelte til å påvirke musikken i sin retning:

Vokalistene har tekstskriving og melodi i sitt domene.

Trommeslagerne har kontroll på musikkens rytmer og tempo, sammen med bassisten.

Bassistene legger føringer for rytmikken i låtene, men også det tonale. Bassistene har det dypere toneregister "for seg selv", uten at gitaren eller sangen når dit "ned".

Gitaristene kontrollerer harmonier, stemninger og en del melodier.

Sett under ett kan en si at musikerne inngår i gruppen med ulike forutsetninger, på grunn av instrumentene de spiller og oppgavene og domenene som følger med instrumentene. Som helhet utfyller instrumentene hverandre og gjør gruppen i stand til å fremføre musikk i tråd med den musikalske stilarten de ønsker å sammenlignes med.

## En metamorfose

Da jeg begynte å følge dem, hadde begge bandene holdt på i cirka tre år. I løpet av disse årene hadde det åpenbart skjedd endringer. Det hadde vært utskiftninger av bandmedlemmer, og repertoaret hadde forandret seg. Ikke bare hadde de vært produktive og skapt låter – utviklet et repertoar. De hadde også forkastet en del låter. Sluttet å spille dem, rett og slett, både på øving og konsert. Under samtaler i pausene hendte det at de snakket om gamle låter, og da kunne enkelte i bandet ha problemer med å huske låten. Medlemmene i Mary Diamonds snakket om endringer som hadde skjedd i bandet, og de understreket at de to prosessformene (som jeg har kalt designerprosess og kollektivprosess) ikke har eksistert parallelt fra starten, men at designerprosessens sentrale person og ferdige låt gradvis har blitt erstattet av jamming og en spontan kollektivprosess.

Uten å ha fulgt bandene i tre år kan jeg ikke si å ha data om hvordan de faktisk har utviklet seg i disse årene. Men i intervjuene forteller de om en utvikling langs flere, parallelle akser:

**Musikalsk-teknisk:** De har blitt flinkere enkeltvis, til å spille sine respektive instrumenter.

**Samspillsmessig:** De kjenner hverandre bedre, både parvis og som gruppe.

**Stilmessig:** De har rendyrket og utviklet en stil, et sound og et uttrykk som band, men også som enkeltmusikere. De hevder å kjenne hverandre mye bedre nå enn de gjorde i starten. Ikke bare kjenner de hverandre teknisk (de vet hvor godt de andre behersker sitt instrument) og stilmessig (de vet hva de andre liker) – men også samspillsmessig: De vet hvor godt de andre kjenner hverandre.

## Det usagte

Effekten av utviklingen langs disse aksene tolker jeg dit hen at mye blir usagt. De kjenner hverandres musikalske smak og stilmessige preferanser, og lar derfor være å foreslå ting de vet blir tatt dårlig imot. Her har runden med intervjuer brakt frem en forståelse jeg ikke hadde fått med observasjoner i øvingslokalet alene:

**Gitte:** Jeg har jo masse sanger som ligger hjemme, som jeg vet ikke passer inn i Mary Diamonds, som jeg ikke har presentert, for jeg vet vi kommer ikke til å spille dem sånn som jeg vil at de skal spilles.

Nå har det blitt sånn, fordi vi kjenner hverandre såpass godt, at om noen begynner å spille noe så legger en annen seg på.

**Sander:** I starten hadde vi problem i den skapende fasen, fordi vi skjønnte ikke helt hvor vi ville hen. Men etter at vi har spilt sammen så intenst, såpass lenge, så flyter det litt ut, i hverandre, fordi vi vet hvor vi har hverandre, og vi vet hvordan det bør være.

De spiller bedre sammen nå enn i starten. Hvis en begynner med noe, henger de andre seg på. Det går en slags automatikk i det, når de spiller. Men når de trer ut av spillesituasjonen, ikke-tenke-situasjonen som Trond kalte det, kan problemer oppstå:

**Sara:** Det kan være vanskelig når jeg ikke skjønner, fordi vi har ikke noe bra fagspråk. Vi er litt språkfattige, sånn rent teknisk. Det er en utfordring å faktisk skjønne hvor de vil hen, og å balansere det med hva jeg vil sjøl.

**Barbro:** Jeg lager ofte bassen etter trommene. Da Trude ble med i bandet syntes jeg hun var fantastisk god, og så tenkte jeg at "det her kommer ikke til å fungere, at hun og jeg skal få et bra samspill" og "jeg klarer ikke å finne en bass til henne". For jeg var vant til en helt annen type trommer. Nå er jeg blitt vant til måten hun spiller trommer på. Så det har sikkert på en eller annen måte ført til at jeg spiller bass på en annen måte nå. Uten at jeg kan si noe konkret om hva det har gjort [med basspillet mitt].

Det interessante med det Barbro sier her, er at ikke bare spillestil og musikksmak ("en helt annen type trommer" og "måten hun spiller trommer på") er bestemmende for relasjonen mellom musikerne; prosessen der de formes av hverandre. Her snakker Barbro også om tekniske ferdigheter ("hun var fantastisk god" og "jeg klarer ikke"), og hva dette har å si for samspillet mellom de to. Utviklingen Barbro beskriver her kan forstås ved hjelp av den såkalte flytsonemodellen (Csikszentmihalyi 1975). Modellen har vært brukt for å forstå menneskelig aktivitet i arbeidsliv og lagidrett (Andreassen & Wadel 1989), og viser at arbeidet kan oppleves stimulerende og meningsfylt dersom det er balanse mellom utfordringer og ferdigheter. Mennesker må utfordres av krevende oppgaver, men ikke så mye at de ikke mestrer oppgavene. De må heller ikke ha så gode ferdigheter i forhold til det arbeidet de gjør, at det blir kjedelig. Det må altså være et visst spenningsforhold mellom hvilke ferdigheter Barbro har og hvordan Trude utfordrer henne, slik at Barbro befinner seg i flytsonen og opplever samspillet med Trude som meningsfullt og utfordrende, men samtidig

overkommelig. Denne tekniske forvandlingen av Barbro som bassist er viktig i forhold til begrepet om gruppedynamikk. Musikerne er ikke ferdig formede individer, de forlater ikke bandet som de samme menneskene de var da de ankom bandet. Selve deltagelsen i bandet er like mye en forming og utvikling av den enkelte musikeren, som av musikken bandet spiller. Og etter hvert som musikerne utvikler seg, endrer samspillet i gruppen seg, og med samspillet endres forutsetningene for hvordan musikken vil høres ut.

## Den kompliserte andre

Spillestil og tekniske ferdigheter later altså til å sette sitt preg på samhandlingen mellom musikerne. De trakterer forskjellige instrumenter, noe som innebærer ulike *typer* oppgaver og tekniske ferdigheter knyttet til oppgaven, noe som igjen betyr at relasjonen mellom to musikere blir usymmetrisk. Ulikt erfaringsgrunnlag og ferdighetsnivå bidrar også til en grad av usymmetri i en dyade (to musikere). Vi husker hvordan bassist Bjarne betrakter seg som et ”bindeledd” mellom trommene og gitaren, og at Barbro var opptatt av å holde takten sammen med trommeslager Trude, men kunne dras i en annen retning av gitaren eller vokalen. Hvilken retning de dras, og hvem som kan komme til å dra på hvem, avhenger av hvilke instrumenter de spiller.

**Bjarne:** Altså, en gitar kan stort sett ikke spille som en bass. Og omvendt. Så bare der er det jo en vesensforskjell.

Kvalitative forskjeller på instrumentene gjør at musikerne får et ”rom” for seg selv, der de andre ikke slipper til. Det innebærer imidlertid også at de må fylle dette rommet med toner og rytmer som de andre bandmedlemmene mener passer til resten av musikken. De har alle sine definerte og spesialiserte oppgaver avhengig av hvilket instrument de spiller, men oppgavene defineres altså relasjonelt i forhold til de andre instrumentene. Som bindeleddet mellom trommene og gitaren er Bjarne fanget i en kryssild – der han på den ene siden må forholde seg til tonene Geir spiller på gitaren og på den andre siden rytmene Trond spiller på trommene. Slik fremstiller alle bandmedlemmene i begge bandene sine posisjoner i prosessen med låtskrivningen – de forholder seg til musikken i et mentalt rom, der resten av bandet setter opp koordinatene. Også trommeslagerne, ”de firkanta lokomotivene som kjører rett frem og gjør at resten av bandet er tichte”, må forholde seg til resten av bandet. Spesielt gitaren – stemningen og *attituden* som ligger i gitarriffet. Trommeslagerens taktfasthet og stødighet tilhører en posisjon som utfører og igangsetter av det gitaristen har initiert.

Bandets utvikling henimot større gjensidig tilpasning, enkeltmusikernes økte forståelse av hverandre og en fremmet grad av ”automatisering” i låtskrivningen, må ikke forveksles med en form for tankelesning der de utveksler tanker uten tegn til kommunikasjon. De stanser ofte opp og spør hverandre ”hva mener du nå?” og det hender de blir svar skyldig. Da prøver de å illustrere en musikalsk idé, ved å nynne eller spille noe på instrumentet sitt. Får de ikke formidlet godt nok hva de tenker på, får de heller ikke gjennomslag for ideen. Men det var verre før, skal vi tro det de sier i intervjusituasjonene. Nå kjenner de hverandre bedre, og det er lettere å komme til forståelse. Bandet har utviklet seg som gruppe, og denne utviklingen er ikke lett å forstå, uten et begrep om hvordan den enkelte musiker har utviklet seg i gruppen – hvordan den enkelte opplever samspillet med de andre. Noen ganger stopper det riktignok opp, men andre ganger skjer det noe ”magisk”:

**Sander:** Det beste er selvsagt når det smelter sammen, eller det passer så bra sammen at, det gir seg automatisk.

**Sara:** Det kuuleste er når vi alle spiller sammen og alle føler at vi har en beat som får oss til å tenke ”Wow! Det her er gøy og dette liker vi”!

Sander og Sara opplever at bandmedlemmenes innsats ”smelter sammen” og at alle tenker det samme. De har en felles opplevelse i gruppen, og alle vet hvordan de andre opplever situasjonen. Jeg opplevde slike tilfeller, hvor noen fikk øyekontakt mens de spilte og hvor selve øyekontakten utløste brede smil.

Det kan virke som om denne ikke-verbale kommunikasjonen, de små smilene og den uuttalte opplevelsen av å ta del i en felles glede, en ”automatikk” og en ”sammensmelting”, kommer av en akkumulert forståelse av bandmedlemmenes felles mål, preferanser og gleder – en forståelse av hva hele gruppen liker. Denne forståelsen for de andre bandmedlemmene kan komme av hvilken respons den enkelte musiker selv har fått fra de andre, på tidligere tidspunkt. På seg selv kjenner man andre, og de andre bandmedlemmene kan gjennom samhandlingen i bandet ha avleiret seg som en ”generalisert annen” i selvet hos den enkelte.

George Herbert Meads (1934) begrep om ”den generaliserte andre” henviser til en del av den enkeltes selv, et ”meg” den enkeltes ”jeg” kan føre indre samtaler med, et ”meg” som er dannet gjennom rolletaking i sosiale grupper. Menneskets forståelse av den sosiale verden starter med at man som barn deltar i lek og spill. Når barnet leker voksenroller slik det har sett voksne gjøre det, lærer barnet sosiale roller. Når barnet deltar i spill sammen med andre lærer

det å inngå i sosiale relasjoner der mennesker gjennom handlinger og språkbruk fremstiller seg selv som subjekter og andre som objekter. Barnet lærer om relasjonen mellom ”du” og ”meg”, og mellom ”jeg” og ”deg”, og det lærer at samhandlingen mellom alle individene i gruppen reguleres av spillets regler. Objektene i barnets sosiale verden akkumuleres og generaliseres til ”den generaliserte andre”, og fremstår for barnet som et sosialt ”meg” – et aggregat av normer og sanksjoner barnet har blitt møtt med i løpet av spillets gang. Når barnet selv handler ut fra den sosiale gruppens holdninger og normer og slik sett samhandler med gruppen, utvikler barnet et komplett selv (Mead 1934:153–155).

Musikerne i disse bandene var sosialiserte individer før de ble medlemmer av bandene. De hadde samfunnets normer internalisert i seg, men idet de dannet (eller ble medlem av) Nails og Mary Diamonds, etablerte de også et eget minisamfunn – en sosial gruppe avsondret fra resten av verden, der normer og regler rettet mot låtskrivning kunne utvikle seg. Gruppene er så vidt oversiktlige, at hver og en har god oversikt over de andre. De kan plassere dem i det metaforiske rommet, og de kjenner instrumentenes særegne kvaliteter. ”De andre” er ikke én generalisert sosial masse, men tre eller fire spesialiserte enkeltmusikere med unike relasjoner seg imellom. Vi skal se nærmere på denne spesialiseringen, hvordan den fremstår og hvilken betydning den har for gruppedynamikken – formasjonen av posisjoner i bandene. Formasjonen kan betraktes gjennom begrepet om en ”aktantmodell”.

## Bandenes aktantmodell

---

Franskmannen A. J. Greimas (1974) er kjent for sin strukturelle analyse av skjønnlitteratur, særlig folkeeventyr. Han opererer med en såkalt aktantmodell, der aktørene i eventyret klassifiseres i seks ulike aktanter, hver og en kjennetegnet ved sine ulike funksjoner i narrativet. Greimas viser til myteforskeren Georges Dumézil, som hadde to fremgangsmåter for å beskrive og analysere mytologienes guder: For det ene sammenfatter han den enkelte guds handlinger, beskrevet som en ”aktivitetssfære”. For det andre samler han opp et språklig korpus av omtaler brukt om guden. Greimas bygger videre på denne fremgangsmåten når han kommer frem til sin mer allmenne aktantmodell, som vektlegger de ulike aktantenes funksjon i og for historien. En kan ta utgangspunkt i aktanten ”subjekt”, som har et mål, eller et ”objekt”. Mellom disse to aktantene finnes det en kan kalle narrativets ”prosjektakse”. Objektet har videre en ”avsender” og en ”mottager”, og mellom disse aktantene finnes narrativets ”transportakse”. Subjektet står sentralt på en ”konfliktakse”, med aktantene ”hjelper” og ”motstander” på hver side.

Å anvende denne modellen på et rockeband kan være en farlig øvelse. For det første er skjønnlitterære tekster konstruerte og formgitte narrativer – det vil si at de har fått sin form, er uforanderlige og kan analyseres i sin helhet. Aktivitetene i rockebandet er heller formende enn formgitte – de er pågående prosesser og aktantmodellen er underlagt konstant endring. Data om aktivitetene er ikke konstruksjoner. De er systematisk innsamlet, men er likevel et ufullstendig utsnitt av virkeligheten. Utelatelser er ikke nødvendigvis gjort bevisst, som del av en konstruksjon – de kan like gjerne være tilfeldige. Å presse en dynamisk virkelighet inn i en modell for litterære aktanter er heller ikke min agenda. Det er selve begrepene om en prosjektakse, en konfliktakse, subjekt, objekt, hjelper og mottager, som er interessante. Den litterære aktantmodellen kan brukes på en sosial virkelighet under forutsetning av det som kom frem i forrige avsnitt – at tiden i rockebandene ofte er syklisk, og at det skjer en kompleks dialektisk utvikling av både de enkelte musikerne og av musikken. Kompleksiteten innebærer i praksis ikke bare at det kan finnes flere prosjektakser samtidig, men at prosjektaksen kan endre seg:

**Trond:** Det startet som et metal-band, men sklei mer over i rock, og fortsatte der.

**Bjarne:** Rockenroll med innflytelser fra flere hold. Metal. Blues. Bluesrock. Rockabilly. Før var det mer punk, litt sånn hardcore.

Det er imidlertid ikke bare den instrumentavhengige arbeidsdelingen som skiller de ulike musikerne fra hverandre. Jeg mener også å ha funnet at de inntar ulike posisjoner med tanke på samhandlingen i gruppen – at de er ulikt ”koordinert” så å si, i forhold til bandets aktivitetssfære. Det interessante er at selv om bandene som helhet er forskjellig organisert på mange måter, har musikere med samme instrument likheter. Satt på spissen: Vokalistene er sosiale organisatorer, gitaristene er kreative og visjonære, bassistene er kreative og føyelige, mens trommeslagerne er tålmodige perfeksjonister.

Jeg vil ikke forsøke å dokumentere at det i bandene finnes rendyrkede og tydelige roller, som er stabile over tid og som en kan tenke seg gjelder universelt i alle rockeband med fire–fem musikere. Men jeg mener oppriktig å se to tydelige tendenser i disse to bandene:

Det er forskjell i hvordan de fire i hvert band deltar i samhandlingen.

Det er likheter mellom de to bandene, i hvordan forskjellene mellom bandmedlemmene er distribuert.

## Den visjonære

Gitaristene er kreative, kunnskapsrike og visjonære. De kan lage hele låter, og hvis ting stopper opp kan de komme med løsninger alle er fornøyd med. De fokuserer strengt på musikken og har tydelige idealer, men er ikke direkte opptatt av kommunikasjonen i gruppen.

**Gitte:** Jeg tenker ofte helhet. For meg gjør det ingenting å stå stille en hel sang, om det fremhever sangen, liksom. For jeg tenker veldig sånn stort.

Jeg er sikkert den som er mest kritisk av oss alle. Jeg syns at iblant er det mye kulere å ha litt mindre trommer, sånn at bassen kanskje får mer plass. Vi må ha solopartier, men ikke for mye. Og der må vi gi og ta hele tida, sånn at vi hører alle instrumentene, tydelig. Jeg syns også gitar er et sånt instrument man ikke skal spille for mye på. Jeg er litt merkelig gitarist da. Mange andre gitarister syns gjerne at solospilling er kjempegøy, men det gir ikke meg stort.

Gitte tenker ”helhet”, hun tenker ”stort” og er opptatt av sangens ve og vel, selv om det måtte innebære at hun ikke spiller selv. Hun fremstår mer som en komponist eller orkesterdirigent i denne uttalelsen, enn en musiker som har ensrettet fokus på sitt instrument.

**Geir:** Det som kjennetegner en god Nails-låt er at den er frampå. Alle er på hugget. Det behøver ikke være syke soloer og sånt, men vi må være frampå nok til at det er gærent liksom. Når det kommer til detaljer er vi egentlig åpne for veldig mye. Sånn som vi tenker låter så må det skje noe hele tiden. Og det er egentlig opp til alle, med fills og sanne ting. Det gjelder alle fire.

Geir fremstår ikke som en åpenbar visjonær i dette sitatet, men han har bestemte oppfatninger av hva bandet står for, hvilken kurs og retning de har når de lager musikk: Det må være ”frampå” og det må skje noe hele tiden. Han er ikke den som legger seg borti hva de andre i bandet skal spille, men har (som vi så i forrige kapittel) bestemte oppfatninger om hvilken retning låtene bør ta.

## Den medgjørilige

Bassistene er som gitaristene, men litt mindre rik på ideer. De kommer med mange forslag, men lager ikke hele låter og ideene deres blir ikke alltid tatt godt imot. De er mer opptatt av kommunikasjonen i bandet enn gitaristene, og veldig føyelige, oppofrende og medgjørilige.



**Barbro:** Jeg har jo hatt en del sanger som har blitt vraket. Jeg vet ikke om du var på den øvingen hvor vi hadde en sånn mobbesession på meg? Hvor jeg begynte å synge medley på alle sangene jeg har, som har blitt vraket. Jeg vet ikke om du skjønnte det? Jo, da begynte jeg å synge snutter av alle sangene som de har vraket, så de drev og mobbet meg med det, da.

Det som er viktig å få med seg i forhold til Barbros utsagn her, er at hun smilte og lo mens hun sa dette. Det gjør ikke noe for henne at hun har mange sanger som har blitt vraket. At bandet har et humoristisk forhold til dette og kan spøke med Barbro, tyder også på at de oppfatter henne som medgjørlig og selvironisk, en person som ikke furter og blir lei seg over ”å bli vraket”. At Barbros innsats i bandet er verdifull, er det jo ingen som betviler!

**Bjarne:** La oss si at det er gitaristen som har kommet med ideen. Min rolle er da, for det første å finne bassriff, som kan funke med det. Men jeg har jo også mitt å si når det gjelder arrangering og litt sånt. Hvis jeg syns at et parti skal gå lenger eller endres på, så prøver vi det.

Ellers så går jo alt på å samarbeide om å få fram helheten i låta. Klart vi har noen diskusjoner, men hvis noen ikke [liker det jeg foreslår] så er ikke det verdens undergang. Det har jo skjedd flere ganger det altså. Jeg har jo laget en låt som har blitt fullstendig forkasta. Det skjer jo stadig vekk at de andre ikke synes det var så fett.

Bjarne ser seg selv som samarbeidets mann. Han er den som finner noe som ”funker” til gitarriffet, slik at gitarriffet kan beholdes som det er. Men han har ting han skulle ha sagt, og tar det ikke tungt at de andre ikke synes han lager ”fete” låter.

## Perfeksjonisten

Trommeslagerne er tålmodige, disiplinerte, målrettede og nøyaktige perfeksjonister, og tilfører detaljer i låtene. De har en stor musikkforståelse, som de gjerne ”undereksponerer” i gruppen. De sitter gjerne og lytter avventende, mens resten av bandet diskuterer, selv om de selv sitter med et forløsende alternativ.

**Trude:** Jeg har jo spilt i ti år sjøl. Trompet. Ja jeg kan egentlig mye mer enn de gjør. Men jeg kan ikke lage en melodi på gitar, det ville ha tatt meg så sinnssykt lang tid. Altså, jeg vil heller konsentrere meg om

trommene og prøve å gjøre det bra. De lærer jo, og driver på og føler seg fram.

**Gitte:** Det som er med Trude, er at jeg vet at hun kan ta nesten hvilket instrument som helst, og spille. Hun er utrolig musikalsk.

Fra trommestolen sin i hjørnet av rommet, kan Trude observere de andre. Med bakgrunnen som trompeter i storband kan hun noter og musikkteori de andre aldri har lært. Hun konstaterer uten å blunke at hun kan mer enn de andre i bandet – men hun bruker ikke kunnskapene for å innta posisjonen som ”kreativ visjonær”. Den overlater hun gladelig til de andre, så lenge hun får konsentrere seg om trommene og bli flinkere til det som er hennes oppgave.

**Trond:** Min førsteprioritet er å leke, finne variasjoner i musikken. Det syns jeg er viktig. Og lytte til de andre, høre hva de gjør. Selv om jeg har spilt låta tusen ganger, så prøver jeg å gjøre noe nytt.

Når Trond forsøker å gjøre musikken mer variert, bidrar han til å forme den. Men det er ikke en visjonær utforming han vil bidra til, ved å dra låten i retning av en bestemt stilart eller karakteristikk – ”frampå” eller ”gærent”. Han vil befinne seg innenfor låtens rammer, og leke med den, gjøre den mer variert. For å få til dette lytter han til de andre. Han lar de andre sette kursen, og så bidrar han med variasjon ut fra det.

## **Koordinatoreren**

Vokalistene er organisatorer og motivatorer, som observerer de andre mens de kommuniserer, og hindrer misforståelser. De er involvert i de andre instrumentene, og spiller gjerne instrument selv – bare ikke i bandet. De følger med på utviklingen av låtene, til det er deres tur å inkludere sangen som element. Som tekstforfattere har de på mange måter ”siste ordet” og kan, i den grad tekst betyr noe i denne stilarten, definere bandets verbale, språklige fremtoning på scenen.

Dette utdraget, fra en øving med Mary Diamonds, eksemplifiserer hvordan Sara organiserer selve kommunikasjonen i gruppen:

Gitte og Gøril spiller sammen på gitarene.

Barbro (til Gitte): På den nest siste akkorden går hun ned, og da gjør ikke du det.

Gitte: (til Gøril): Er du stemt i A eller D?  
Gøril: I A.  
Gitte: A, B, C, D..  
*Sara (til Gitte og Gøril): Kan ikke dere to snakke litt sammen?*  
Gitte og Gøril spiller sammen igjen.  
Gøril: Hva slags toner er det du spiller der?  
Gitte: Det er jazzakkorder.  
Gøril: Men hva om du bare vrir dem, sånn "woooooaaah"?  
Trude: Ja, det tror jeg blir tøft!  
Barbro: Ja, det der blir bra.

Jeg forstår Saras utsagn (i kursiv) her som: "la oss alle konsentrere oss om dere to nå". Dette ligner det Norman Fairclough (2003) kaller anneninitiert kunnskapsutveksling, men Sara ber ikke selv om å få nye kunnskaper – hun ber Gøril og Gitte om å utveksle kunnskaper. Det er derfor fristende å kategorisere dette utsagnet som tredjeinitiert kunnskapsutveksling, der en tredjeperson tar initiativ til at to personer skal dele kunnskaper med hverandre. I motsetning til Barbro, som involverer seg direkte i den musikalske problemstillingen ved å foreslå hva Gitte og Gøril gjør feil ("på den nest siste akkorden går hun ned, og da gjør ikke du det"), så involverer Sara seg i selve kommunikasjonen mellom de to gitaristene.

**Sander:** Og jeg, som står og ser på alle tre, samtidig, jeg har kanskje litt mer oversikt, eller jeg ser det veldig godt hvordan de nikker til hverandre og hvordan de føler at "nå må det skje noe snart".

Jeg er jo ikke en instrumentalist i den grad som de andre er. Jeg har mye med å lytte, komme med forslag. Og så har jeg jo veldig mye med alt det andre, i og med at jeg ikke sitter fanget bak et trommesett. Og ikke noe kabel. Så jeg blir en slags tekniker og, da.

Utad, så er jeg veldig mye PR, da. Og innad så er det mye å komme med kreative forslag og heie litt [på de andre].

Sander må lytte og komme med forslag, inntil det er hans tur å bidra med tekst og vokal. Underveis kan han gjøre nytte som tekniker og heiagjeng – motivator og organisator.

Vi har i dette kapittelet sett hvordan musikerne skiller seg fra hverandre, og hvordan de inngår i ulike relasjoner innad i det mentale rommet. Instrumentene gjør musikerne forskjellige, men det er ikke det eneste som gjør dem forskjellige. Før de ble medlem av bandet har de hørt mye på musikk, og de har stilarter og sjangere de foretrekker bedre enn andre. I neste kapittel skal vi se hvordan slike preferanser virker inn på samhandlingen.



# De stjeler. Det er lov. Det er rock.

Dette kapittelet handler om hvordan et videre felt av rockemusikk, internasjonalt og over årtier, virker inn på samhandlingen mellom musikerne i bandet.

Under intervjuene ba jeg de åtte musikerne si noe om hvordan de mener at de får ideer til låtene. Benevnelsen ”idé” har jeg brukt allerede siden prosjektbeskrivelsen, fordi det intuitivt virket som en passende generell benevnelse, ment å referere til alt fra enkle musikalske figurer til en konseptuell overbygning for en hel låt. ”Låt” er også en intuitiv benevnelse, brukt om helhetlige musikalske komposisjoner – med en begynnelse, en slutt og en midttdel, arrangert for hele bandet. Det viste seg at også musikerne selv hyppig brukte ordene ”idé” og ”låt”. Ord som kan brukes synonymt med ”idé” er ”tema”, ”riff” eller ”beat”. For den akademiske bruken av ordet ”idé” i denne oppgaven velger jeg å definere det som ”en musikalsk sekvens som kan diskuteres av to eller flere bandmedlemmer”. Med andre ord er en idé et av diskursens objekter, noe det kan samtales om.

Dette kapittelet tar for seg hvordan ideer oppstår hos de enkelte musikerne, at de ”stjeler” ideer fra andre musikere og musikk innen visse musikalske sjangere, men at de likevel lager original musikk og etablerer et band med en gruppeidentitet.

## Genesis

---

I sosiologien kan vi stille spørsmål om hva som er fagets (og samfunnets) minste enheter – handlende enkeltindivider eller enkelthandlinger utført av individer. Jeg skal ikke begi meg inn i den debatten her, men tar i dette kapittelet utgangspunkt i at musikernes ideer er musikkens minste enheter – byggeklosser musikerne i fellesskap setter sammen for å lage låter. Det sosiologisk interessante er hvordan musikerne i fellesskap setter disse klossene sammen. Metaforisk sett kan en si at en både teknisk og estetisk forutsetning er at de skaper ideer som lar seg kombinere, som passer sammen, slik byggeklossene i et byggesett må passe sammen. En ytterligere forutsetning er at musikerne må oppnå enighet, eller ta avgjørelser, om hva som passer sammen og ikke passer sammen. Enighet, fellesskapsfølelse og tilhørighet i en konstruktiv og skapende gruppe er et grunnleggende tema mot slutten av dette kapittelet.

### Om ideenes opprinnelse

Hvor kommer så ideene fra? Nails’ gitarist har følgende forklaring:

**Geir:** Ideer tror jeg veldig ofte kommer fra annen musikk egentlig. Det er når jeg har hørt på ett eller annet, uansett om det er Abba eller om det er Sepultura, så er det bare at jeg får et lite oppheng på noe. Ikke nødvendigvis at jeg stjeler det. Jeg har stjålet noe. Det er lov å si det, siden det er rock'n'roll. Men hvis jeg får noe, en del, et riff, et brekk, et eller annet på huet, harmoniseringer eller hva det skulle være, uansett musikk egentlig, så kan det gå og kverne litt og så plutselig kommer det nye ting. Egentlig mye det. Tror det er veldig sjeldent at det kommer helt ut av det blå, selv om jeg kanskje tror det. Men egentlig [gjør det] ikke [det].

Det er interessant at Geir her snakker om ”å stjele”. Jeg tolker imidlertid ikke dette som en tilståelse av en straffbar handling, men som en metaforisk omskrivning (eufemisme) av det som er en selvstendig og unik anvendelse, kanskje også bearbeidelse, av andres ideer. Det er langt fra straffbart, som plagiat eller et brudd på Åndsverkloven. Tvert imot: Det er lov, siden det er rock'n'roll. Dette kan tolkes som et uttrykk for hvilke strategier som er legitime i rockemusikkens diskurs; ”å stjele er greit”. Jeg tolker det som et uttrykk for at dette spesifikke, kulturelle feltet har et normsett som skiller seg fra, og motsetter seg, prinsippene i en juridisk regulert offentlighet, ofte artikulert ved å sitere Moses' berømte steintavler – ”du skal ikke stjele”. Samtidig som Geir her gir uttrykk for en sosial unntaksregel, innlemmer han seg selv (og Nails) i et kulturelt felt, feltet for produksjon av rockemusikk. Det som på den ene siden kan være et uttrykk for motkultur og opprør, er også et uttrykk for indre konformitet, innenfor feltet: Nails gjør som alle andre rockeband, de stjeler fra hverandre. Nettopp i dette ligger det en interessant dualisme mellom den enkeltes originale anvendelse av riff, og det å kopiere andre. Deler av Nails' musikk er både original og kopi til en og samme tid. Trommeslager Trond sier noe av det samme:

**Trond:** [Ideer til det jeg skal spille får jeg] egentlig fra andre trommeslagere, eller av å ha sittet og lekt sjøl. For jeg er sjøllært. Det eneste jeg har lært ifra er fra å høre på musikk. Det er veldig mange trommeslagere som er visuelle, så du kan veldig lett se hva de spiller, og så er det noen som er mer hemmelige. Så da må du finne ut litt mer. Men altså, man får ideer ut fra det da, og så går det an å kopiere. Det er det man gjør. Veldig ofte. Men på sin måte da.

I utgangspunktet skiller Trond her mellom to måter å få ideer på – enten får han dem fra andre trommeslagere eller så får han dem fra seg selv, fra å leke. Samtidig sier han at han har lært alt han kan gjennom annen musikk – så når han leker seg frem til sine egne ideer, er det nærliggende å tenke at han leker med det han har lært av andre. Lucy Green (2002) kaller dette ”musikalsk inkulturasjon” (musical enculturation), og inkluderer all lytting til, spilling og komponering av musikk som inngår i den enkeltes tilegnelse av sin gruppes eller sitt samfunns musikk-kultur (Green 2002:22–28). Vi kan skille mellom tre former for lytting; målrettet, oppmerksom og distrahert. De to første formene er begge rettet mot detaljer i musikken, men kun den målrettede lyttingen er siktet inn mot å lære noe som siden skal kunne spilles. Distrahert lytting er mer tilfeldig, der fokus på detaljer kommer og går, og hensikten til lytteren er å nyte eller la seg underholde av musikken. Ut fra de to ovenstående sitatene kan det virke som om Trond skiller mellom å kopiere ideer, som krever målrettet lytting, og å leke seg frem til en idé, som krever en forutgående musikalsk inkulturasjon; spilling og alle former for lytting. I det første sitatet virker det som om Geir i større grad vektlegger oppmerksom (eller kanskje distrahert) lytting, som kilde til sine ”oppheng”. Men også han har, i likhet med trommeslager Trond, kopiert – eller ”stjålet” – ideer. Vokalist Sander mener dette er vanlig:

**Sander:** Alle stjeler fra alle og, ja, fikser litt og trikser litt. Hvis det er et godt riff, så pleier det å funke. Ideene kommer fra over alt egentlig. Det kommer fra bøker, det kommer fra filmer og det kommer fra opplevelser. Kanskje i motsatt rekkefølge. Det kommer fra egne opplevelser, veldig mye. Og andres kanskje. Det er veldig en sånn eksistensiell ting da, festlåter lager vi jo ikke. Det er ettertenksomhet på en måte. Ganske harry, en del av det. Det kommer jo fra humørsvingninger. Ting jeg har lyst til å oppnå kanskje.

Her bringer Sander inn nye kilder til de musikalske ideene, kilder Geir og Trond ikke har vært inne på. Det kan være at Sanders posisjon som forfatter av låtenes tekster medvirker til dette, men uansett gir han uttrykk for at ekstramusikalske kilder som bøker, filmer, personlige opplevelser, humørsvingninger og ettertenksomhet kan gi grunnlag for musikalske ideer. Skal vi forstå dette sånn at musikken kan reflektere noe annet og mer enn bare musikalske impulser, at en mer generell inkulturasjon ligger i bunn for musikkens bestanddeler? Feltet for kulturell produksjon tilbyr deltagerne et rom av muligheter, der deres handlinger muliggjøres innenfor visse økonomiske og sosiale omgivelser, samt feltets spesifikke historie, bestående av temaer og en rekke ”konstituerende elementer” (Bourdieu 1996a:112). Rockemiljøet og

rockemusikken har sin feltspesifikke historie og sine elementer, men musikernes sosiale omgivelser kan like godt sies å være bøker, filmer og opplevelser. Også Sara, vokalist i Mary Diamonds, opplever å få musikalske ideer i så vel ikke-musikalske situasjoner, som under samspill med resten av bandet:

**Sara:** Jeg går veldig mye og synger hele tiden. Så, mange ideer kommer opp som en reaksjon, i andre situasjoner. Det er den ene måten. Den andre er en sånn umiddelbar reaksjon, harmonisk. Noen ganger så går jeg veldig med de andre instrumentene. Andre ganger så går jeg tvert imot.

Det Sara gir uttrykk for her, som ikke kommer frem i de forrige sitatene, er at ideene oppstår relasjonelt i en situasjon – snarere enn at de realiseres som iboende muligheter i musikerens sinn. Ideene oppstår like mye i situasjonen, som i personen. Det er selve samspillet, lydene de andre instrumentene lager, som betinger og muliggjør ideene Sara får. Sara reagerer på det de andre gjør, og selve den musikalske reaksjonen er en idé. Hun har et bevisst forhold til at hun enten går med eller mot de andre, men det er uklart hvorvidt hun i de aktuelle situasjonene bevisst velger å gå mot eller med de andre, eller om denne bevisstheten kun eksisterer i intervjusituasjonen (og ellers når hun måtte reflektere over hvordan hun får ideer). Barbro og Gitte er aktive låtskrivere i Mary Diamonds, og de sier begge at de setter seg ned hjemme med mål for øyet (eller kanskje helst øret) å finne på ideer og lage låter:

**Barbro:** Hvis jeg skal prøve å lage noe, så setter jeg meg ned og da blir det ofte at jeg syr sammen topp 20 VG-listen og tar et kutt fra alle sangene. Da har jeg egentlig ikke en idé i utgangspunktet. Så blir det sånn at jeg prøver, så tar man ting som man hører. Men ellers så kan det være når en skal legge seg på sengen på kvelden, eller man sitter på trikken. Gjerne på kvelden. Sitter på kjøkkenet med vifta på og tar en røyk og sånn, og så plutselig så kommer det noe og så bare synger jeg det inn [på minidisk].

**Gitte:** [Ideene] bare kommer tror jeg. Men så sitter jeg mye hjemme med datamaskinen og lager musikk og spiller i flere band og... Jeg lever i musikken, på en måte! Men jeg tror jo at det bare kommer, som det kommer.

Begge musikerne forteller om at de kan ha faste rutiner der de på egen hånd går inn for å lage låter. Barbro setter seg ned og går gjennom hitlåter, mens Gitte bruker datamaskinen. Men



begge opplever at ideene like gjerne kan komme på andre tidspunkter – de kommer som de kommer, når de kommer. Dette kan også forstås ut fra begrepet om musikalsk inkulturasjon – at musikerne har spilt, lyttet og komponert så mye at det å få musikalske ideer er en ”naturlig” del av deres væren. Som Gitte sier: ”Jeg lever i musikken”. Hun lever i musikken, og musikken lever i henne. Hvordan dette foregår i musikernes (under)bevissthet skal jeg ikke spekulere noe videre i – når de selv sier at det kommer ”plutselig” og at ”det bare kommer” tyder alt på at denne mentale prosessen vanskelig lar seg ordfeste. Likevel er det nærliggende å tro at det knytter seg til musikerens habitus, og en iboende vilje og evne til å delta i det kulturelle produksjonsfeltet. I et kulturelt felt pågår det konstante kamper om å definere feltet; definere hva som kreves for å være et *sant* medlem av feltet, hva som er en *ekte* kulturytelse i dette feltet og dermed definere de aktørene som har makt til å bestemme feltets grenser. Kampene om definisjoner er kamper om grensesetting, om å sette grenser for feltets sjangere, stilarter og produksjonsmåter. Definisjonskampene er derfor kamper om posisjonene i et hierarki. Viljen og evnen til å delta i disse kampene henger sammen med en opprettholdt tro på og interesse i å delta i kampene. (Bourdieu 1996b:223–227.) Denne troen, eller interessen, kaller Bourdieu (1996b:227) for *illusio*, og det er en form for investering som reproducerer både troen på det man kjemper for, og selve kampene om definisjonsmakten. Når Gitte sier at hun ”lever i musikken” kan det tolkes som et uttrykk for en slik *illusio*. Bourdieu (1996b:228) sier at et hvert felt tilbyr feltets deltagere måter de kan realisere begjærene sine på, gjennom de spesifikke former for praksis og disposisjoner som kjennetegner feltet. Å ”leve i musikken” kan forstås som uttrykk for en opplevelse av naturlig tilhørighet, stor vilje til deltagelse i feltets kamper og et ubrytelig medlemskap i feltet. Som metafor kan ”livet i musikken” tolkes som uttrykk for en symbiose, en hermeneutisk sirkel av musikalsk produksjon og reproduksjon, der musikeren henter sin ”næring” fra musikken og gir nye ideer tilbake. Slik blir det musikalske feltet selv en del av sin egen opprettholdelse og reproduksjon, gjennom musikerens *illusio*, en form for investering som er en måte å leve på.

“The producer of the value of the work of art is not the artist but the field of production as a universe of belief which produces the value of the work of art as a *fetish* by producing the belief in the creative power of the artist.” (Bourdieu 1996b:229)

Verdien av musikernes og bandets egen innsats i feltet for produksjon av rockelåter, defineres av hvordan de blir sett av andre – hvordan de mottas av publikum og hvordan utesteder tillater

dem, eller bønnfaller dem, å spille konserter. Verdien av det de er i stand til å utrette defineres av bandenes plassering i feltet av rockeband i Oslo. Både Nails og Mary Diamonds streber etter suksess og anerkjennelse. Jeg har sett og hørt dem live en rekke ganger, og fanskarene deres er entusiastiske, om enn få i antall og utstrekning. Selv etter tre år uten ”gjennombrudd”, storslått suksess, godt betalte spillejobber og platekontrakter, holder de det gående. Hvorfor? Kanskje fordi, som Gitte sier, de lever i musikken. Det å være virksom og skape musikk, er i seg selv en frukt verdt å strekke seg etter.

Mens de jakter på gjennombruddet, blir de dyktigere musikere. De jobber målrettet og har høye ambisjoner. Trommeslager Trude har tatt trommekurs der hun har lært en rekke faste beats, og legger ikke skjul på at hun mer eller mindre systematisk benytter det vi kaller målrettet lytting:

**Trude:** Noen ideer er sånne typiske beats. Altså, det er ikke døds mange beats du kan spille på trommer, hvis du ikke har laget masse sjøl, og da blir det ikke kult nok. Det blir veldig mye rot da. Så veldig mange av beatene er jo tatt litt rett fra boka liksom. Hvis du hører på musikk, og tenker ”åhh den beaten der, den skal jeg klare for den er kul”.

Trude finner ikke på egne ideer – hun mener det ikke vil bli ”kult nok”. Likevel forstår jeg det slik at det er Trudes musikalske inkulturasjon som medvirker til hvilke beats hun velger å ”ta rett fra boka”.

Ved å sammenfatte det som musikerne sier om hvordan de mener de får ideer, ser jeg at ideene kan sorteres i fire kategorier:

1. De får ideer fra annen musikk. Dette inkluderer alt fra å ”stjele” noe helt konkret til å bli inspirert til å lage noe lignende selv.
2. Ideene kommer spontant og relasjonelt i samspill med de andre i bandet, som en musikalsk reaksjon på det de andre spiller.
3. Ideene bare kommer som de kommer – ikke ut av det blå men som et resultat av ikke-observerbare mentale prosesser, betinget av det Lucy Green (2002) kaller musikerens ”musikalske inkulturasjon” men som er en del av musikerens habitus.
4. De blir inspirert av andre forhold, utenfor musikken. Det kan være skjønnlitteratur, film, egne opplevelser og andres opplevelser. Inspirasjonen omsettes til musikalske uttrykk.

Felles for disse fire kategoriene er at ideenes tilblivelse forutsetter musikernes kjennskap til annen musikk. Det fjerde punktet er kan hende et unntak, men dette punktet gjelder kanskje først og fremst ideer til tekster, ikke til gitarriff eller trommebeats.

I det følgende vil jeg gå nærmere inn på (1) at musikerne ”stjeler” ideer fra annen musikk, og (2) relasjonen mellom bandet som gruppe og gruppens kontekst, nemlig det kulturelle feltet bandet inngår i. Som vi skal se er det ting som tyder på at gruppens indre dynamikk står i en relasjon til gruppens ytre omgivelser. Relasjonen er et spørsmål om mening, og hvordan den enkelte musiker oppfatter musikalske ideer som meningsfylte eller ikke. Men hva mener vi med ”mening”? Hvordan får toner, rytmer og ord i verden rundt oss ”mening”? Dette er sentrale spørsmål i arbeidet med å forstå bandenes gruppedynamikk og musikernes relasjoner og posisjonering i diskursen, og svaret kan vi finne i den semiotiske forståelse av språk (jf. innledningskapittelet).

## **Tyver og poeter**

Jazzgitarist John McLaughlin stiller i coveret til albumet *Thieves and Poets* (2003) spørsmål om det finnes noe sånt som en original tanke. Han mener selv at han som musiker står ”på kjempers skuldre” (*on the shoulders of giants*) og har andre musikere å takke for hele sin karrière som komponist.

Når musikerne sier at de stjeler, tolkes altså ”å stjele” som en metafor for ”å anvende rockens eksisterende klisjeer og ideer på sin egen måte, i sin egen musikk”. Dag Østerberg (1997a) skriver at den konstruktivistiske tilnærmingen innen musikk sosiologien vektlegger at ”musikkens lyder og klanger er analoge med språkets lyder – de danner en rekke ”koder” som bestemmer deres mening, og disse koder er i sin tur knyttet til handlingssituasjoner innen en sosial kontekst” (Østerberg 1997a:97).

Musikken er et språk musikerne lærer. Sett med semiotiske briller er musikken et system av meningsfulle lyder og musikalske figurer (tegn) som lar seg kombinere, veves sammen, til låter (tekster) som kan relateres til hverandre gjennom strukturelle og tematiske likheter, innenfor og på tvers av musikalske sjangere. Bandets låter reproducerer eller refererer til paradigmatisk seleksjoner og syntagmatiske kombinasjoner av riff fra andre låter. Når de ”stjeler” riff anvender de det musikalske språkets tegn, de produserer ytringer på rockespråket. Det er deres egne ytringer, men de er kun akseptable som elementer i bandets musikk dersom de kan forstås og gi mening for alle musikerne. Riffene får mening ved å påkalle en relasjon til annen musikk, ved at de lar seg plassere i forhold til andre låter og musikalske sjangere som musikerne liker. For at musikken Nails og Mary Diamonds lager

skal ha evnen til å påkalle en relasjon til annen musikk, må det være en likhet i form eller struktur mellom den musikken disse bandene lager, og allerede eksisterende musikk. Dette kravet om likhet er det som legitimerer ”stjelingen” av riff, for så lenge bandene gjør sin vri på riffene og bruker dem sammen med riff de ikke har stjålet (men som også formes av musikernes musikalske inkulturasjon) er låten som helhet (som tekst) original. En kan sammenligne med en forfatter som skriver sitt originale åndsverk med ord, uttrykk og metaforer som allerede eksisterer som tegn i språket, men der teksten forfatteren setter sammen like fullt er original. I rockens produksjonsfelt er kanskje grensene for plagiat og strukturelle likheter mer tøyelige, der stjeler alle fra alle, og innrømmer det uten å blunke. Er riffet bra nok, og funker slik bandet vil det skal funke, så er det legitimt å stjele det. Rocken er mindre kunst, og mer Vill Vest. I krig, kjærlighet og rock’n’roll er alt lov.

Det er likevel ikke tilfeldig hva musikerne i Nails og Mary Diamonds stjeler fra andre. Enten de ”stjeler” bevisst, eller ideer bare dukker opp, har begge bandene fremgangsmåter for å velge ut hvilke ideer som skal brukes og hvilke som skal forkastes. Når musikerne svarer på hva de mener bør kjennetegne bandets musikk, definerer de diskursens kunnskapsobjekter og kvaliteter som vil fungere som kriterier for å vurdere de ideene som forekommer og foreslås. I det følgende avsnittet skal vi se nærmere på disse kriteriene, og (1) hvordan medlemmer i ett og samme band gir uttrykk for enighet og uenighet og (2) hvordan utsagn fra medlemmene i de to bandene kan oppsummeres slik at de posisjonerer seg ulikt som grupper.

## To motsetninger

---

Det kan virke som om samspillet i bandene er strukturert av to former for motsetning. Det ene er motsetningen jeg nettopp har vært inne på, nemlig motsetningen mellom å lage original musikk og å kopiere riff som gjør låtene meningsfulle innenfor en sjanger. Den andre motsetningen er forholdet mellom bandet og musikeren, mellom gruppens identitet og individets identitet. Det er en sammenheng mellom disse to motsetningene, men før vi kommer inn på denne sammenhengen skal vi se nærmere på hva de to motsetningene består i.

Mens det innenfor et videre felt av rockeband foregår en kamp om å definere hva som er ”sann og ren” rock, en kamp om posisjonene i rockens historie, vil det innad i bandene foregå en kamp om å definere det enkelte mikrofeltets sjangertilhørighet. Denne kampen må ikke forstås som en åpen konflikt mellom stridende parter, men snarere som et begrep om den utvekslingen som foregår i gruppene når musikerne prater om musikk.

## Tyngde, "trøkk" og galskap i Nails

Når bandmedlemmene samtaler om musikk, produserer de språklige ytringer som kan analyseres for å forstå gruppens diskursive praksis. Musikerne i Nails sier dette om hva de mener bør kjennetegne bandets låter:

**Trond:** Vi er et rockeband, med veldig mange elementer. Det startet som metalband, men sklei mer over i rock, og fortsatte der. Låtene må ha tyngde. Vi skal trække dritten ut av folk. Låtene må ha vers og refreng. Kan ikke si hva den ikke kan ha.

**Bjarne:** Låtene må ha trøkk. Lydtrøkket fra bass og gitar. God groove. Trøkk og gyng.

**Geir:** Vi er et band som spiller rockenroll. Hard rockenroll. Vi kommer med hva vi vil, og så blir det som det blir. Låtene må ha en porsjon galskap. Vi må spille på en måte som gjør at det høres ut som vi selv syns det er dritbra. Når det gjelder detaljer er vi åpne for veldig mye.

**Sander:** Vi er et rockeband som ikke har noe særlig begrensninger musikalsk sett. Vi spiller hard rock. Geir har en tendens til å lage riff som er crossover mellom to forskjellige sjangere. Rockabilly i moll for eksempel. Låtene må ha et riff som kan gå lenge for seg selv. Som gynger. Vi har som mål å lage tøff musikk, og så har vi en felles oppfatning av hva som er tøft.

Dette er altså uttalelser fra musikere som har spilt i samme band i nesten tre år, og som har mistet oversikten over hvor mange låter de har laget sammen. Selv om de formulerer seg noe ulikt i de ulike intervjusituasjonene, er det ikke store forskjeller i synet de har på bandet de spiller i, og musikken dette bandet spiller. Det er flere vesentlige fellesnevner i uttalelsene deres:

Alle har problemer med å si noe om hva musikken ikke kan inneholde. De har innflytelser fra flere hold, kommer med hva de vil, er åpne for veldig mye, har ikke særlig begrensninger, en tendens til å lage riff som er "crossover". De viktigste sjangermerkelappene de setter på egen musikk er rockeband og rockenroll, men et vidt spekter av andre sjangere – punk, metal, rockabilly, bluesrock – er også nevnt.

En musikalsk kvalitet de enes om, er energien i musikken. Låtene må ha "trøkk", gyng, være på hugget, være harde, ha galskap, være brutale – uttrykk som jeg opplever kretser

i en felles sfære, rent semantisk. Dette gir Nails en særegen posisjon i rockefeltet, hvor de skiller seg fra band som ikke har disse kjennetegnene, men hvor de utfordres av andre band som spiller musikk med kjennetegn på galskap, ”trøkk” og brutalitet.

En strukturell kvalitet de enes om er at låtene må ha kontraster i oppbygningen, det vil si at låtene må ha deler som er forskjellige, som kontrasterer hverandre:

**Trond:** Den må kunne holde en ting ganske lenge, og så bryte opp og gå over til noe helt annet.

**Sander:** Det må være brutalt, monotont og melodisk, og så gå over til partier som er forskjellige og renere i karakter.

Med så vidt ensartet tilnærming til bandets musikk i gruppen, vil jeg tro at det er uproblematisk for den enkelte Nails-musiker å finne musikalsk tilhørighet i bandet, og de lett identifiserer seg med bandets prosjekt. Gitarist Geir spiller og har spilt i flere band, og kan forklare hvorfor han foretrekker Nails:

**Geir:** Dette er det bandet, helt klart, som jeg syns det er best å jobbe med. Det er ingen som bestemmer her. Alle gjør hva vi vil, altså til en viss grad da. Og det er veldig god tone i bandet. Alle vil. Alle gidder å øve.

En måte å forstå enigheten og samspillet i dette bandet på – at alle finner seg til rette og identifiserer seg med bandet som et felles prosjekt – er at alle får bidra med sitt og derfor har sitt eget prosjekt innenfor bandet. Det finnes altså ikke ett objektivt Nails, men fire subjektive Nails, et for hvert bandmedlem. Gjennom samhandlingen enes de om en intersubjektiv versjon av bandet. Dette henger sammen med musikken bandet spiller, at Nails sjangermessig befinner seg et sted hvor alle bandmedlemmene er musikalsk fortrolige; et sjangermessig krysningspunkt de alle kan trekke sine linjer gjennom, et punkt der musikken gir mening. De liker forskjellig musikk, alt fra punk og metal til bluesrock og rockabilly – og i musikken til Nails er elementer fra alle disse sjangrene velkomne. Så blir spørsmålet; spiller Nails denne crossovermusikken fordi musikerne da lettere kan bidra med et vidt spekter av ideer, eller bidrar musikerne med et vidt spekter av ideer fordi bandets ”sjel” er crossover? Trond har allerede svart på det spørsmålet: ”Det startet som metalband, men sklei mer over i rock, og fortsatte der.” De var sjangermessig lettere å plassere i utgangspunktet, men har utviklet seg

til å bli mer åpen. Hvordan dette har skjedd skal jeg ikke spekulere i, det skjedde før datainnsamlingen til dette prosjektet startet, men det vesentlige er at bandet har utviklet seg til å bli hva det er.

## **Melodi, dynamikk og energi i Mary Diamonds**

Både Mary Diamonds og Nails er rockeband, og mange trekk går igjen i uttalelser fra alle åtte musikerne. Noen forskjeller er det dog – ellers hadde bandene vært identiske! Dette sier medlemmene i Mary Diamonds:

**Barbro:** Vi er forankret i rock. Vi hører på veldig mye forskjellig, og har elementer av veldig mange sjangere. Vi spiller moderert funk. Eller punk? Vi har intensitet og aggresjon. 80-tallsrock med melodiøs vokal. Låtene må ha variasjon, fengende refreng, brekk, catchy melodilinje og tung rytme. De må ikke ha jazzelementer, ronkesologitar eller instrumenter som briefer.

**Sara:** Vi spiller rock. Variert rock. Dynamisk og melodiøst. Låtene må ha dynamikk, melodi, energi, trøkk og innlevelse. De må ikke ha forutsigbarhet og pop.

**Gitte:** Vi er et vanlig band. Normalt band. Vi spiller litt rock og punk og litt pop. Rock med elementer av alt. Låtene må ha litt melodi, litt trykk og så må de være veldig dynamiske. Instrumentene må ha sin plass. Låtene får ikke ha gitarsoloer eller for mye trommer.

**Trude:** Vi hører ikke til i en ren sjanger. Vi hører til i fire-fem forskjellige sjangere. Vi kaller det eklektisk musikk. Jeg er mest forskjellig fra de andre fordi jeg liker jazz og funk. Rock-pønk tror jeg vi sier at vi spiller. Låtene må være fengende. Typisk slagere. Gladlåter. Ikke monoton vokal og surpompa, sint jenteband.

Med utsagnene fra guttene i Nails friskt i minne, er det én ting som slår meg når jeg leser utsagnene fra jentene i Mary Diamonds: Låtene deres må være melodiøse og varierte. Ut fra dette kan en forstå at ideer som enten i seg selv ikke er melodiøse nok, eller som ikke lar seg bruke i en låt som er melodiøs, ikke vil ha livets rett i dette bandet. Et hvert bandmedlem som foreslår en idé de andre ikke oppfatter som tilstrekkelig melodiøs, må akseptere å få ideen sin forkastet. Når musikerne skal si noe om hva som kjennetegner en god melodi, vektlegger de at

den må være ”fengende”, noe en kan nynne på, noe som sprer følelse av glede. De henviser altså til hvordan de selv mener at andre vil oppleve musikken deres, dersom den er fengende. De sier noe om hvordan de vil posisjonere seg som band i forhold til lytteren; de vil være den som skaper en tilstand av glede.

I Mary Diamonds er også musikerne opptatt av variasjon i musikken, variasjon og dynamikk. Samtidig må alle instrumentene ha sin plass og ingen skal stikke seg ut, ”soloer som briefer” vil de ikke ha noe av.

## **Bandets identitet**

Bandet har et navn, men trenger en særegenhet, noe som skiller det fra andre band. Samtidig trenger musikerne annen musikk, en eller flere sjangere de kan ha som et hvelv av ideer og et system av lyder og uttrykk de kan låne fra, referere til og posisjonere seg i forhold til. For å lage ny, original musikk må musikerne rett og slett ha tilgang på musikk fra andre band og artister. Det kreative består i å sette sammen ideene på nye måter. Bandets egenart henger sammen med hvor særegen musikken er, og musikken er et lappeteppes av ”egne” ideer og ”stjalne” ideer, ideer som kommer fra det blå og ideer som har oppstått spontant under jamming.

Gjennom en felles innsats mot å konstruere låter av ”meningsfulle riff” blir bandet en kollektiv avsender, et ”jeg” eller ”vi” som konstrueres gjennom musikken, ved å konstruere musikken. Ved at bandmedlemmene møtes og utvikler repertoaret til Nails, utvikler de også Nails’ identitet, dobbelt; Nails som en meningsfull gruppe (en gruppe med meningsfylte aktiviteter for bandmedlemmene), og Nails som en signifikant gruppe med en særegen stil, i feltet av rockeband i Oslo. Når Pierre Bourdieu (1996:119–122) skriver om feltet for kulturell produksjon, understreker han at både en internalistisk (formalistisk) og en eksternalistisk (sosiologisk) tilnærming kan ivaretas, dersom en ser rommet av verker som et felt av relasjoner (”et system av adskillende avstander”) som står i en sammenheng med rommet av utøvere (band, musikere) – et system av adskillende posisjoner i produksjonsfeltet.

Gjennom musikken konstrueres bandet som adressent. Musikerne konstruerer bandets identitet og lokaliserer bandet i produksjonsfeltet gjennom musikkens ekspressive funksjon. Men identifiserer alle enkeltmedlemmene seg med denne konstruerte fellesidentiteten? Til det spørsmålet kan det finnes flere svar:

Ja, fordi over tid blir bandet en syntese av de fire musikernes musikalske identitet, og hver og en av musikerne opplever å innta samme posisjon i det kulturelle feltet (altså i rockemiljøet i Oslo, men også i rockesjangerens historiske formasjon). Bandets egenart og



”bandet som avsender” blir fremforhandlet som et kompromiss mellom musikerne – et ”minste felles multiplum”, det de har felles og som de kan videreutvikle i fellesskap. Bandet er først noe mindre enn summen av musikerne hver for seg; det lille feltet der de alle har noe felles. Siden utvikler det seg til å bli noe mer enn summen av musikerne hver for seg, gjennom repertoaret av låter og andre symboler bandet knytter til seg.

Ja, fordi musikerne endrer seg enkeltvis, i samhandling med hverandre. Bandet blir til som summen av musikere, men det er musikerne som endrer seg og hverandre, slik steiner på elvebunnen gnis mot hverandre slipes til over tid.

Eller: Kanskje eksisterer det ingen felles identitet. Kanskje har hvert bandmedlem sitt eget syn på hva som er bandets identitet, det vil si individuelle oppfatninger av hvilken adressent musikken konstruerer. Så lenge disse oppfatningene er forenlige og kanskje bare har nyanseforskjeller, kan bandet fortsette å være produktivt.

### **Bandmedlemmenes identitet**

Den sosiologiske tilnærmingen til dette feltet – prosesser der grupper av rockemusikere lager original musikk – tar utgangspunkt i en forståelse av bandenes låter som resultat av musikernes felles låtskriveraktivitet og samhandlingen i gruppen, ikke som produkt av enkeltmusikerens/komponistens individuelle innsats, upåvirket av sosial samhandling. Den enkelte musiker kan og må gjøre en individuell innsats som kan variere i omfang og engasjement, men når bandet fremfører en låt, er denne et resultat av en sosial prosess. Selv i et tenkt tilfelle der én musiker har alle ideer til hva de andre skal spille, må denne musikeren ytre sine tanker, ideer og krav, og de andre i bandet må svare på disse ytringene.

**Sara:** Det viktigste for meg i uttrykket, er å ha troverdighet, altså å mene det jeg synger. Mene den stemningen som låta inneholder.

Samtidig med at bandet som gruppe, dynamikken mellom musikerne og prosessen med å lage låtene, er bestemmende for hvordan musikken til slutt høres ut, har det enkelte bandmedlem sitt individuelle og subjektive syn på bandet, musikken og hver enkelt låt. Innad i bandet kan det være motsetninger mellom medlemmene, motsetninger som kommer av ulike ambisjoner eller preferanser, at personlighetene ikke går overens eller at de ønsker å utvikle bandet i forskjellige retninger, rent musikalsk. Vi har sett at det finnes motsetninger av ulike slag, mellom musikerne i de to bandene. Begrepet om musikalsk enkulturasjon var nyttig for å spesifisere ulike læringsformer, avhengig av hvordan musikerne lytter til musikk og hvordan

de får ideer. Pierre Bourdieus (1990:52–65) begrep om habitus er et teoretisk tveegget sverd: Det kan både bidra til en forståelse av musikernes enkulturasjon, og til en forståelse av deres handlinger i gruppen og dermed gruppemedlemmenes samhandling og gruppens prosesser. Habitus er både begrensende og en kilde til muligheter for den handlende aktør. En persons habitus er konstituert gjennom praksis, og er alltid orientert mot praksis. Habitus er systemer av varige, overførbare disposisjoner, det vil si prinsipper som genererer og organiserer praksisformer og representasjoner som kan knyttes til visse utfall av praksis, uten å anta at handlinger må være siktet mot oppnåelse av bestemte mål. Den praktiske verden som er konstituert i relasjon til habitus, som et system av kognitive og motiverende strukturer, er en verden av allerede oppnådde mål, prosedyrer og veivalg. Habitus kan, som skjemaer for generering av handlinger, muliggjøre en fri produksjon av tanker, persepsjon og handlinger som kan inngå i omstendighetene de produseres under.

Som gruppe er bandet avgrenset mot en ytre verden av andre band, og musikken deres står i en relasjon til annen musikk, gjennom imitasjon og konfrontasjon. Å definere denne relasjonen, bandets doble posisjon i et sosialt rom (rockemiljøet i Oslo) og et kulturelt felt (rockesjangeren), er ingen enkel oppgave. Innenfor musikkvitenskapen kunne en bruke sjangerkjennemerker for å posisjonere Nails og Mary Diamonds relasjonelt i forhold til annen musikk. Sosiologisk er det imidlertid mer interessant hva musikerne selv uttaler om sin egen musikk. Som gruppe har bandene fire eller fem forskjellige, individuelle definisjoner av bandets musikk. Likevel forenes de i det sosiale fellesskapet bandet er, og skaper et objekt (musikken) som eksisterer objektivt og utenfor den enkelte musikerens bevissthet. Andre mennesker kan lytte til musikken, og kritisere den ut fra de preferanser og den smak de selv måtte ha. Musikkens system av tegn og symboler (gitarriff og trommerytmer) er et abstrakt symbolsystem, underlagt spesielle, subjektive former for forståelse.

## **En meningsfull tilværelse**

Tanken om musikken som en autonom samfunnsinstitusjon, der en spesialbegavelse gjør det mulig å ordne og forstå et ellers irrasjonelt og nonfigurativt språk (Adorno 1976), kan kaste lys over handlinger og væremåte i rockebandene. Deltagelse i en avgrenset og oversiktlig sosial gruppe, med en klar og entydig dagsorden, kan være en måte å ordne sitt indre følelsesliv på. Ved å innta en tydelig definert posisjon i en stabil sosial gruppe, der individet har tid og rom for seg selv, men samtidig kan utvikle relasjoner til andre mennesker og bidra til hele gruppens fremgang i et videre sosialt og kulturelt felt, opplever individet at livet blir fylt med mening. Men meningsdannelsen oppstår ikke bare relasjonelt under interaksjonen i

gruppen. Den oppstår i en større kontekst, nemlig i forhold til individets tidligere utvikling av et ordløst språk, det Adorno (1976) kaller en spesialbegavelse, og de ferdigheter og kunnskaper som inngår i det Bourdieu (1990) kaller feltspesifikk kapital.

Spesialbegavelsen består i å kunne traktere et instrument, og dens eksistens bekreftes relasjonelt, når de andre bandmedlemmene bekrefter at den er til stede. Når de utbryter spontant at ”wow, det riffet var dritkult!” etter å ha hørt hverandre spille, kommuniserer de ikke bare at de selv finner riffet (og i videre forstand den sosiale interaksjonen) meningsfylt, men de kommuniserer også at riffets opphavsmann har spesialbegavelsen, og fremviser sin feltspesifikke kapital. Det knytter seg ulike kapitalformer til de ulike instrumentene. Musikerne har forskjellige begavelser, og dette kan knyttes til begrepene om tid og rom. Tiden og rommet organiseres av musikerne, de inntar hver sine posisjoner i rommet, deler rommet i områder og fyller dem med meningsfulle, symbolske tegn (gitarriff og trommebeats). Bak lukkede dører i øvingslokalene kan musikernes begavelser bidra med en rasjonalitet som utestenger alt det irrasjonelle i resten av verden, og livet for øvrig. I musikken kan musikerne selv velge hvilke spørsmål som skal stilles, og det er de selv som må finne svaret gjennom å føle på musikkens form og uttrykk. Er det tøft nok? Er det dynamisk nok? Er det hardt og brutalt nok? Er det tilstrekkelig melodisk? Spørsmål det ikke finnes svar på, blir ikke stilt, og når svarene er etablert og musikken har fått sin form, gir alt mening. Gjennom interaksjonen og den sosiale låtskrivningsprosessen finner musikerne utløp for sin kreativitet. Ideene, som er en del av deres inkulturasjon og habitus – men som de ikke helt kan redegjøre for, får sin plass i det organiserte rommet der hvert område gir mening for alle. I vår moderne verden, verdenen utenfor øvingslokalene, forandrer ting seg raskt. Zygmunt Baumanns (2000:1–11) begrep om ”den flytende moderniteten” (liquid modernity), innebærer en forståelse av vår samtid som en tid der alt er i konstant forandring. Metaforen fra fysikken, om fast og flytende form, blir brukt for å kaste lys over et særtrekk ved vår tid: Samfunnsforhold som tidligere var holdt stabile og forutsigbare (i fast form), gjennom sosiale normer, regler, koder og mønstre, er nå underlagt en ”nedsmelting”, der de er blitt flytende og foranderlige. Individuelle valg og kollektive prosjekter er ikke lenger bundet sammen (Bauman 2000:6), og den nye, flytende samfunnsformen kan ikke binde tiden i rommet, slik samfunnet i fast form gjorde. Fast form forandrer seg ikke over tid, men har en romlig utstrekning som lar seg definere; regler og holdepunkter mennesker kan bruke som koordinater i sosialt liv. Flytende form beholder ikke sin definerte, romlige utstrekning, men forandrer seg over tid (Bauman 2000:2). I dag gjør elektroniske signaler det mulig å utøve

makt gjennom rommets fysiske avstander, på null tid. Tiden og dens flytende karakter har bekjempet rommet og dets faste karakter – det dynamiske og foranderlige har bekjempet det statiske og uforanderlige. Verden handler ikke lenger om å konstruere nye, faste former som er bedre enn de gamle, faste formene. Reglene som tidligere kunne være både begrensende for individets frihet og gi retningslinjer og holdepunkter i hverdagen, er i dag sjeldnere og sjeldnere (Bauman 2000:7–9). I en slik moderne, flytende tidsalder, er kanskje øvingslokalet og bandets metaforiske romfølelse, tydelige arbeidsdeling og koordinerte posisjoner en mulighet for musikerne til å la rasjonelle argumenter slå tilbake mot det irrasjonelle, foranderlige og uforståelige.

Baumans (2000) begrep om rom er selvsagt en metafor i seg selv. Det handler riktignok om fysiske avstander og hvordan disse kan overvinnes i sosialt liv, men jeg tolker det også som en metafor for et rom av sosiale koordinater; normer og regler. Jeg tolker dette også som delvis analogt med rombegrepene brukt i tidligere kapitler. Bourdieus (1996a) felt for kulturell produksjon, er et rom av muligheter, og hos Fairclough (1992) er diskursen (enkelt sagt) definert som fremforhandling av subjektposisjoner i, metaforisk sett, romlige relasjoner. Mens både Bourdieus rom og Faircloughs rom i denne oppgaven kan leses som nærmest universelle metaforer for sosialt liv, overførbare til hvilke som helst konkrete felt og diskurser, har Bauman (2000) fokus på å diagnostisere samtiden. Alle tre er riktignok opptatt av historie, sosial endring, og et begrepsapparat for å forstå slike endringer, men bare begrepet om ”den flytende moderniteten” setter merkelapp på verden rundt oss i dag. Denne flytende tilstanden kan rockemusikerne stenge ute, når de gir rockelåten en fastsatt struktur, der alle instrumentene har sin bestemte plass, og der alle musikerne kan dra kjensel på de relasjonene de inngår i.

Spørsmålet om gruppens dynamikk, formasjonen av posisjoner og samhandlingen som gir disse posisjonene, er kan hende et spørsmål om å finne seg en meningsfull og forutsigbar plass i et skapende, sosialt fellesskap.

# Konklusjon

## I. Gruppedynamikk, samhandling og posisjoner

Rockebandene Nails og Mary Diamonds er komplekse sosiale grupper, der individene skiller seg fra hverandre på mange områder og forandrer seg over tid. Når én musiker forandrer seg, påvirker forandringen de andre i bandet, og hele gruppen endrer seg. Dette er bandenes dynamikk, og parallelt med at bandene slik utfolder seg og modnes, utvikler bandmedlemmene i fellesskap et repertoar av rockelåter. Låtene er produkter av den sosiale samhandlingen i gruppene, og kan forstås som komplekse tekster, vevd sammen på forskjellig vis av flere musikalske "stemmer" (instrumenter), og denne polyfone samklangen av alle stemmene i bandet er selve bandets røst, den avsenderposisjonen bandet som gruppe inntar når låten deles med omverdenen.

Kompleksiteten i rockebandenes sammensetning har mange aspekter. Musikerne er differensierte på mange områder, og det er ofte snakk om en sammenheng mellom de ulike områdene hvor musikerne er differensierte.

Samhandlingen i gruppene kan forstås avhengig av musikernes differensierte posisjoner, og posisjonene differensieres på fem områder: (1) *Arbeidsdeling*, det vil si hvilke instrumenter de spiller og hvilke roller som knytter seg til disse instrumentene. (2) *Tid* og (3) *rom*, det vil si i hvilke tidsfaser de enkelte musikerne er mest aktive i låtskrivningen, og hvordan de plasseres i det musikalske rommet. (4) *Identitet* og musikksmak, det vil si et aspekt ved habitus; kategorier for persepsjon og verdsettelse, som betinger hvilke musikalske tema, former og uttrykk musikeren aksepterer som en del av bandets uttrykk og identitet. (5) *Feltspesifikk kapital*, det vil si hvordan musikerne kan bidra med ulike slags ferdigheter, kunnskaper og kreativitet under låtskrivningen, og hvordan dette gir dem en form for *karisma*.

Det er i Nails og Mary Diamonds snakk om en dobbel dynamikk. For hver enkelt musiker står de fem ulike områdene i et dynamisk forhold til hverandre, og for bandet som gruppe står bandmedlemmene i et dynamisk forhold til hverandre. De fem områdene virker inn på hverandre, samtidig som de hver for seg betinger hvordan den enkelte musiker kan posisjonere seg i gruppen. Musikerens posisjon er *både* betingende for, og betinget av, hvordan musikeren kan bidra i prosessen med låtskrivning. Samtidig betinges alle musikerne av hverandres respektive posisjoner i gruppen. Formasjonen av de posisjonene alle musikerne i et band inntar, påvirker (og er samtidig et resultat av) samhandlingen dem imellom. Arbeidsdelingen bestemmer hvilke tidsfaser musikeren bidrar mest; gitaristene legger ofte

grunnlaget med et stemningsfullt og strukturert gitarriff, eller så setter trommeslageren i gang en kollektiv prosess med et trommebeat de andre liker. Om de liker det eller ei, avhenger av deres identitet og musikksmak, deres habitus – kategorier for persepsjon og verdsettelse. Liker de det ikke, kan de ekskludere det fra prosessene, dersom de er kunnskapsrike og kreative, og dermed i besittelse av en form for karisma som gir dominerende posisjoner. Kunnskaper, ferdigheter og kreativitet er imidlertid ulikt distribuert mellom musikerne, avhengig av arbeidsdelingen og hvilket instrument de spiller, og de ulike slags ferdigheter kommer til nytte i ulike faser av prosessene. Når gitaristene eller trommeslagerne har satt det hele i gang med et gitarriff eller en trommebeat, kommer resten av bandet inn og alle har frihet til å utvikle den del av musikkens ”rom” de, metaforisk sett, befinner seg i. Ulik plassering i det metaforiske rommet gjør at de inngår i ulike relasjoner til hverandre. Trommeslagerne samarbeider med bassistene om rytmene, nederst, bassistene er bindeleddet mellom trommeslagerne og gitaristene, gitaristene fyller eller åpner opp midt i rommet, og vokalistene legger melodier på toppen, oppå riffene gitaren spiller.

To år etter at feltarbeidet ble avsluttet vet jeg at Mary Diamonds har vært i studio og spilt inn noen låter, som er blitt til en demo-CD. Nails er i dvale og på jakt etter ny batterist, etter at trommeslager Trond sluttet.

## **II. Interdiskurs og mening i livet**

Å være medlem i et rockeband gir mening i tilværelsen. Selve interaksjonen med de andre i bandet virker som en bekreftelse på den enkeltes eksistens og betydning i verden. Bandet er en del av verden der musikerne kan utgjøre en betydningsfull forskjell. Gjennom å bidra til utformingen av låtene er musikerne med å skape noe konkret, musikk det går an å gjøre opptak av og lytte til. Musikerne kan høre seg selv i samspill med andre, det vil si i samspill med en liten del av den verdenen hun eller han eksisterer i. Selv uten å gjøre opptak får musikerne bekreftelser på sin egen eksistens, både ved å lytte til musikken mens de spiller og gjennom diskusjonene de har om musikkens detaljer. De får også tilbakemeldinger fra utenforstående, som publikum på konserter.

Når de gjør sin entré i rockebandet, har musikerne med seg erfaringer fra et bredt spekter av sosiale grupper og sosiale samværsformer, hver med sine særegne, diskursive formasjoner av posisjoner, relasjoner og regler for bruk av ord og uttrykk. Bandene har et likhetstrekk med familier, ved at instrumentene gjør bandmedlemmene differensierte, slik kjønn og alder gjør at mødre, fedre, sønner og døtre er differensierte. I både rockeband og familier finnes spesielle relasjoner, der musikerne eller familiemedlemmene har ulike

forutsetninger for å drøfte enkelte samtaleemner (diskursens objekter). I familien er det mor og far som diskuterer økonomi, søster og bror som diskuterer den nye ungdomsklubben, og mor og datter som diskuterer gutter. I rockebandet er det trommeslageren og bassisten som diskuterer grunnrytmen, gitaristen og bassisten som diskuterer akkordprogresjonen, og gitaristen og vokalistene som diskuterer melodilinjer. Slik sett kan familiens formasjoner av differensierte posisjoner tilby en form for interdiskurs i bandlivet, erfaringer fra situasjoner der den enkelte går inn i et asymmetrisk forhold til de andre: For eksempel når Geir snakker om tonearter, og trommeslager Trond ikke en gang vet hvilken toneart de spiller i. Familien er bare ett slikt eksempel. Musikerne er udifferensierte med tanke på kjønn og alder, både guttene i Nails og jentene i Mary Diamonds er jevnaldrende. Sånn sett kan gruppenes struktur minne mer om vennekretser, kolleger, idrettslag eller arbeidsgrupper i skolen (kollokvier). De møtes på et fast sted til faste tider og låtskrivningen foregår sjelden utenom øvingslokalet og øvingstidspunktene. Denne forankringen i tid og rom minner om arbeidslivet, og sånn sett kan rockebandene påkalle en arbeidslivsdiskurs preget av kollegialitet og krav om oppmøte og pålitelighet. Både da Bjarne sluttet i Nails og da Gøril sluttet i Mary Diamonds snakket de gjenværende medlemmene om audition og prøvespilling for nye musikere – ikke ulikt jobbintervju.

Selv om rockebandene har likheter med andre sosiale grupper, har jeg ikke funnet påfallende, systematiske og gjentatte eksempler på hvordan dette gjør seg direkte gjeldende. Det vil si – ord og uttrykksmåter særegne for andre diskurser er ikke fremtredende når bandmedlemmene diskuterer musikken de holder på å lage. Den mest fremtredende interdiskursen er metaforene om rom og bevegelse, som kan tolkes som en slags ”ingeniørdiskurs” der det handler om fysisk konstruksjon, eller en ”ryddediskurs” der det handler om å plassere gjenstander der de hører hjemme.

### **III. Videre forskning**

Da trommeslager John ”Bonzo” Bonham døde i 1980, ble rockebandet Led Zeppelin historisk, det vil si bandet gikk i oppløsning. Noen band er sånn. U2 har hatt samme besetning i alle år, og Beatles besto alltid av John, Paul, George og Ringo. Her i Norge er det umulig å tenke seg at a-ha skulle bestå av noen andre enn Paul Waaktaar-Savoy, Magne Furuholmen og Morten Harket.

Utad, i media og på scenen, fremstår mange rockeband som rebeller og opprørere. De bryter ikke bare normer og avtaler, men også loven. Det eneste de ikke bryter er forventningene til dem selv, som rockerebeller. Også innad fortelles det om band preget av

høyt spenningsnivå, og disse bandene går i oppløsning eller skifter ut medlemmer jevnlig. Kanskje er disse formene for turbulens og konflikt grunnlag for myten om rocken som rebellens arena, men kanskje er de også toppen av isfjellet – et avvik som med sin mytiske kraft skjuler en annen, og vel så vesentlig sannhet om rockebandenenes tilstand:

Bandene tilbyr et trygt rom med faste holdepunkter, der forutsigbarhet og rutine går hånd i hånd med kreative prosesser og spontane gledesutbrudd, et rom der musikeren kjenner sin plass og sin betydning, får bekreftet sin eksistens i samhandling med andre, og utvikler seg som menneske. Kanskje er rockebandene et tilfluktsted fra verden utenfor, en verden preget av foranderlighet og uforutsigbarhet. Kanskje er de rockerebellene som dør i ung alder på tabloidavisens forside, dem blant rockerne som ikke lykkes i å søke denne tilflukten, men som lar seg innhente av den ytre verdens fristelser og demoner – dem som velger ”sex” og ”drugs” fremfor ”rock” i den velkjente myten om *sex, drugs and rock’n’roll*. Kanskje representerer rockemusikken et rom av trygghet for rockemusikeren, selv om den medieskapte myten fremstiller rockemusikeren som representant for utryggheten i verden – i form av hærverk, overdoser, vold, økonomisk rot, samlivsbrudd, selvmord og sveikefulle plateselskaper. Faktisk er denne myten, og alle historiene om Jimi Hendrix som kvaltes i sitt eget oppkast, Kurt Cobain som skjøt av seg hodet og Michael Hutchence som hang seg i sitt eget slips, en del av en truende, ytre verden – den flytende moderniteten der alt går i oppløsning. Kanskje er låtskrivningen i den lille gruppen en form for flukt også fra de dystre rockemytene, en flukt vi alle kunne ønske oss. Husk hva Bjarne sa: ”Vi vil lage musikk som gjør at du glemmer alle pengesorgene og alle damesorgene.” Kanskje myten om rocken bør revideres?



# Epilog: Erfaringer fra arbeidet

Det har vært vanskelig å skrive en så datadrevet oppgave. Jeg har stått i konstant fare for å miste sosiologien av syne, fordi temaet ligger så nært andre fag, som musikkvitenskap og sosialpsykologi. Den dynamiske strukturen, forholdet mellom arbeidsdeling, tid/rom, habitus og feltspesifikk kapital, er grunnleggende sosiologisk ved at begrepene står sentralt i sosiologiens faghistorie. Dette kan være både en styrke og en svakhet. At det er sentrale begreper i faget er en styrke – det viser at begrepene er anvendelige på feltet jeg har studert, og at forskningsopplegget har hatt en sosiologisk kime tross temaets nærhet til andre fag. Svakheten ligger i at jeg ikke behøver å bla dypt i fagets litteratur eller klatre høyt oppetter Universitetsbibliotekets hyller. Jeg har hatt som utgangspunkt at dette måtte bli et datadrevet forskningsprosjekt, og at teori måtte komme etter hvert. At jeg har forstått datamaterialet gjennom klassiske begreper om makt, diskurs, posisjoner, relasjoner, arbeidsdeling, tid/rom, felt, habitus, karisma og feltspesifikk kapital, og ikke andre og mer ”eksotiske” begreper, må henge sammen med hvilken sosiologisk teori som har opptatt meg mest før prosjektet tok til. Dette henger igjen sammen med utdanningssystemet og dets forelesninger, pensumlister og kollokviegrupper. Et stort problem mener jeg imidlertid ikke det er, at jeg har holdt meg til klassiske termer. Jeg har opparbeidet en betydelig klarere forståelse av feltet, takket være disse basale sosiologiske begrepene, og er deres opphavsmenn (og kvinner) stor takk skyldig. I likhet med John McLaughlin står også *jeg* på kjempers skuldre.



# Litteraturliste

- Adorno, Theodor W.** (1976): *Musiksociologi*. Lund: Bo Cavefors Bokförlag.
- Album, Dag** (1996): *Nære fremmede. Pasientkulturen i sykehus*. Otta: TANO.
- Andreassen, Kjell Schou & Wadel, Cato** (1989): *Ledelse, teamarbeid og teamutvikling i fotball og arbeidsliv*. Flekkefjord: SEEK A/S.
- Bauman, Zygmunt** (2000): *Liquid Modernity*. Cambridge: Polity Press.
- Berkaak, Odd Are & Ruud, Even** (1994): *Sunwheels. Fortellinger om et rockeband*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Bourdieu, Pierre** (1977): *Outline of a theory of practice*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bourdieu, Pierre** (1990): *The Logic of Practice*. Stanford, California: Stanford University Press.
- Bourdieu, Pierre & Wacquant, Loïc J.D.** (1995): "Kap. 2: Logikken i felte" (ss.81-100 og 266-269), i *Den kritiske ettertanke. Grunnlag for samfunnsanalyse*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Bourdieu, Pierre** (1996a): *Symbolsk Makt*. Oslo: Pax.
- Bourdieu, Pierre** (1996b): *The Rules of Art. Genesis and Structure of the Literary Field*. Cambridge: Polity Press.
- Csikszentmihalyi, Mihaly** (1975): *Beyond Boredom and Anxiety: The Experience of Play in Work and Games*. San Francisco: Jossey-Bass.
- DeNora, Tia** (2000): *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Durkheim, Emile** (1990): "Tenkningens sosiale vilkår" (ss.195–203) i Østerberg, Dag (red.): *Handling og samfunn. Sosiologisk teori i utvalg*. Oslo: Pax Forlag A.S.
- Fairclough, Norman** (1992): *Discourse and Social Change*. Cambridge: Polity Press.
- Fairclough, Norman** (2003): *Analysing Discourse. Textual analysis for social research*. New York: Routledge.
- Fangen, Katrine** (2004): *Deltagende observasjon*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Fog, Jette** (2001): *Med samtalen som utgangspunkt. Det kvalitative forskningsinterview*. Denmark: Akademisk Forlag.
- Foucault, Michel** (1999): *Diskursens orden*. Oslo: Spartacus Forlag A/S.
- Green, Lucy** (2002): *How Popular Musicians Learn*. England: Ashgate Publishing Limited.

- Habermas, Jürgen** (1981): "Excerpts" (ss. 1–43) i *The Theory of Communication. Volume 1: Reason and the Rationalization of Society*. Beacon Press.
- Lakoff, G. & Johnson, M.** (1980): *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lothe, Jakob** (1994): *Fiksjon og film. Narrativ teori og analyse*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Mead, George Herbert** (1934): *Mind, Self, and Society: From the Standpoint of a Social Behaviorist*. Edited by Charles W. Morris. Chicago: University of Chicago.
- Mintzberg, Henry** (1983): *Structure in Fives. Designing Effective Organizations*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall.
- Ruud, Even** (1997): *Musikk og identitet*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Saussure, Ferdinand de** (1986): "Nature of the Linguistic Sign." (ss. 646–656), i *Course in General Linguistics*. University of Florida.
- Saussure, Ferdinand de** (1990): "Signs and language" (ss.55–63) i *Culture and society. Contemporary debates*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Silverman, David** (2001): *Interpreting Qualitative Data. Methods for Analysing Talk, Text and Interaction*. London: SAGE Publications Ltd.
- Skog, Ole-Jørgen** (2003): *Å forklare sosiale fenomener*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag AS.
- Thwaites, Tony m.fl.** (2002): *Introducing Culture and Media Studies*. New York: Palgrave.
- Wadel, Cato** (1991): *Feltarbeid i egen kultur*. Flekkefjord: SEEK A/S.
- Widerberg, Karin** (2001): *Historien om et kvalitativt forskningsprosjekt*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Østerberg, Dag** (1997a): *Fortolkende sosiologi II*. Oslo: Universitetsforlaget AS.
- Østerberg, Dag** (1997b): *Sosiologiens nøkkelbegreper*. Oslo: Cappelen Akademisk forlag.

Alle kilder som er brukt i denne oppgaven er oppgitt.

Oppgaven inneholder 37.268 ord, ekskl. forside, epigram, innholdsfortegnelse, forord, sammendrag, epilog, litteraturliste og vedlegg.

# Vedlegg

## Vedlegg nr. 1

### Om masteroppgave i sosiologi, Anders Engen Rasch

*Masteroppgaven* jeg skal skrive tilsvare det som før het hovedfagsoppgave. Det vil si at jeg er ferdig med lavere grads studier (fire år) ved universitetet. Arbeidet med oppgaven vil totalt ta ett år (to semestre), og jeg får veiledning av en erfaren forsker ved *Universitetet i Oslo (UiO)*. Selve oppgaven skal være på om lag 90 sider, og kan nok betegnes som en "akademisk svenneprøve". Oppgaven vil ta for seg *produksjon av musikk i sosiale grupper*. Mens klassiske komponister og moderne producere sitter i sine lønnkamre og konstruerer musikk på egenhånd, finnes det grupper innen musikk sjangere som jazz og rock, der musikken er et *resultat av en sosial prosess*. Dette forskningsprosjektet søker å finne ut hvordan musikk kan skapes i sosiale grupper, der flere enn én person har musikalske ideer og preferanser. Prosjektet vil gå ut på å studere tre band i prosessen der de utvikler musikalske ideer og gir form til ny, original musikk. Oppgaven fokuserer på samarbeid, kommunikasjon og konflikthåndtering (med mer) i bandgrupper.

Den første fasen av arbeidet med oppgaven (september-desember 2004) vil bestå av *datainnsamling*. I dette tilfellet, hvor jeg benytter såkalt "kvalitativ metode", betyr det å være til stede når musikere jobber sammen med å lage musikk. De neste fasene består i å analysere datamaterialet, og å skrive selve oppgaven.

Til datainnsamlingen er jeg avhengig av velvillighet fra musikere som holder på med å/skal lage musikk i det nevnte tidsrommet. Med "lage musikk" menes her alt fra enkelt skrive- og skisse-arbeide, til øvinger i øvingslokaler. Situasjoner der mennesker kommer sammen for å skape musikk er av interesse. Jeg vil også utover høsten forsøke å få i stand intervjuer/samtaler med enkeltmusikere. Dette dels for å belyse observasjonene annerledes, og dels for å få tilgang til data jeg ellers ikke får.

Aktuelle musikere/band som kunne tenke seg å gi meg innpass i dette feltet, eller som har spørsmål, bes ta kontakt. Jeg har ingen avgrensninger i forhold til sjanger eller "nivå".

Prosjektbeskrivelsen UiO godkjente i vår finner dere på Internet:

<http://folk.uio.no/anderser/studier/prosjektbeskrivelse.htm>

Jeg kan kontaktes på telefon 909 72 988 og e-mail [anderser@student.sv.uio.no](mailto:anderser@student.sv.uio.no)

Mvh. Anders Engen Rasch



## Vedlegg nr. 2

E-post sendt til Nails (6. sept. 2004):

Hei.

Undertegnede er andreårs mastergradsstudent ved Universitetet i Oslo. Faget jeg holder på med er sosiologi, et fag som favner bredt og kan ta for seg det meste av menneskelige aktiviteter.

Jeg skal nå skrive masteroppgave (det som før het hovedfagsoppgave) om bandvirksomhet, og trenger litt hjelp fra frivillige Oslo-band som spiller egenkomponert musikk.

I vedlegget finner dere mer informasjon, også om hvordan dere kan kontakte meg for eventuelle spørsmål.

Jeg har funnet e-postadressen og bandet deres gjennom <http://bandindex.no/>

Mvh.

Anders Engen Rasch

Svar (8. sept. 2004):

Hei!

Først må jeg takke for interessen. Hvordan du snublet over akkurat oss kan man jo lure litt på men det har lite med saken å gjøre:-)

Personlig synes jeg dette høres ut som et spennende prosjekt men jeg må nesten høre med gutta i bandet om de også gir sin tilslutning. Dette fordi det å ha fremmedfolk tilstede i øvingslokalet ofte kan virke kreativt hemmende og forstyrrende for enkelte...låtskriving er tross alt en intens og skjør prosess.

Jeg gir beskjed i løpet av max. et par dager, eller når jeg får tak i resten (folk jobber til litt forskjellig tider på døgnet osv). Om jeg glemmer å si fra er det bare å sende meg en purremail.

Har du noen tidsfrist på å få på plass hvilke band du skal bruke?

Vennlig hilsen

"Bjarne Bastensen"

Bassist og eneste morgenfugl i Nails.





### Vedlegg nr. 3

14. oktober 2004

heisann;) takk for mail. har ikke snakka med alle de andre, men går ut i fra at det kunne være interessant. du kan jo droppe innom øving nest uke, så kan vi snakke mer om hva det evt går ut på. det er mitt tlf nr du meldte på- kan du ikke ta kontakt så kan vi avtale nærmere? [telefonnummer]  
hilsen "Sara"

>From: "Anders Engen Rasch" <[anderser@student.sv.uio.no](mailto:anderser@student.sv.uio.no)>

>Reply-To: [anderser@student.sv.uio.no](mailto:anderser@student.sv.uio.no)

>To: [marydiamonds@marydiamonds.com](mailto:marydiamonds@marydiamonds.com)

>Subject: Dere som spiller egen musikk...

>Date: Tue, 12 Oct 2004 14:34:51 +0200 (CEST)

>

>Hei, medlemmer i Mary Diamonds!

>Jeg er en mastergradsstudent i sosiologi, som for tiden forsker på

>dannelsen av musikk i sosiale grupper.

>Jeg var på GBOB på Rockefeller sist søndag, og syntes den låten dere

>spilte der var spennende.

>Dersom dere utelukkende eller i hovedsak spiller egne låter, og for tiden

>holder på med å lage slike, hadde det vært interessant å komme nærmere i

>kontakt med dere. Metoden jeg bruker er en kombinasjon av observasjon og

>intervju, men dette og mere kan vi kanskje komme tilbake til?

>

>Håper på svar!

>

>Hilsen Anders E. Rasch



## Vedlegg nr. 4

Sesjon nr. 1: Mandag 25. oktober 2004

Øvingslokale, Oslo Sentrum.

Intensjon: Bli kjent, presentere prosjektet mitt.

Til stede: Bassist "Barbro", to gitarister "Gitte" og "Gøril", vokalist "Sara", trommeslager "Trude" og undertegnede.

Detaljer: Jeg kommer kl. 19.00. Ringer til Sara, som kommer ut på gaten og møter meg. Rommet de leier ligger i andre etasje i en gammel bygård. De har et pauserom (ca 10 kvm) der det står miksebord, sofa og kaffetrakter. Et rom ved siden av har tekjøkken, og innenfor er det et toalett. Mellom pauserommet og rommet der de øver (ca 15-20 kvm) er det et dobbelt vindu, med lyddemping.

Bandmedlemmene er inne i øvingsrommet idet jeg kommer. Vokalisten tar med en stol inn, og viser hvor jeg kan sitte. Jeg håndhilser kort på alle - en trommeslager, en bassist og to gitarister. De er i alderen 24-30. Belysningen i rommet er dempet, veggene er mørke og det er mye utstyr, forsterkere og instrumenter der. Jeg blir sittende i et hjørne mellom noen håndtrommer og et par forsterkere som ikke er i bruk.

Medlemmene i bandet står i en sirkel, ca 1-1,5 meter fra hverandre. Jeg blir sittende til høyre for trommeslageren, ved den ene vegg. Den ene gitaristen, "Gitte", står til høyre for meg. Jeg har blikkontakt til de øvrige tre. Alle vi seks utgjør en slags sirkel.

Etter å ha øvd en stund spør medlemmene hvem jeg er. Vokalisten forklarer at "dette er sosiologistudenten". De trodde kanskje jeg var en trommelærer som skulle komme og høre på bandets trommeslager.



## **Vedlegg nr. 5**

Musikerens opplevelse av bandet, plassering i det musikalske feltet.

Hva slags band vil du si at [BANDET] er?

Musikerens krav og forventninger til musikken de spiller.

Hva mener du at en god [BANDET]-låt må ha?

Hva mener du at en god [BANDET]-låt ikke får ha?

Musikerens opplevelse av gruppedynamikken og prosessene i bandet.

Jeg vil at du skal beskrive en typisk prosess med å lage en låt, slik du mener det foregår. Hvordan starter det, og hvordan går dere frem?

Hva er din oppgave i bandet? Har de andre noen spesielle oppgaver?

Opplever du dine oppgaver som utfordrende eller vanskelig på noe vis?

Musikerens erfaringer med kreativitet og ideer.

Kan du si noe om hvordan du får ideer til musikken?

Hva syns du om det, dersom de andre ikke liker ideene dine?

Hva mener du er beste måten å si fra, hvis du ikke liker en idé de andre kommer med?



## **Vedlegg nr. 6**

### **Å være med på et sosiologisk forskningsprosjekt**

Til denne masteroppgaven i sosiologi har jeg valgt å benytte såkalt kvalitative metoder. Slike metoder skiller seg fra kanskje mer kjente, statistiske metoder, på en rekke punkter. Jeg kan ikke gjøre matematiske utregninger for å komme frem til entydige svar. Jeg kan heller ikke be 1.000 personer fylle ut et skjema med ferdig definerte spørsmål. Teknikkene jeg setter min lit til er observasjon og intervju. Jeg vil se hvordan ting foregår, og høre hva folk har å fortelle om det de driver med.

Til dere som spiller i band og er villige til å være med på dette prosjektet, kan følgende være av spesiell interesse:

#### **1. Etikk og byråkrati**

Alle forsknings- og studentprosjekt som innebærer behandling av personopplysninger skal meldes til Datatilsynet senest 30 dager før datainnsamlingen starter. Med personopplysninger menes opplysninger som direkte eller indirekte gjør det mulig å identifisere enkeltpersoner.

Dels fordi jeg ikke var klar over dette i tide før jeg startet datainnsamlingen, og dels av andre grunner, har jeg valgt full anonymisering av alle informanter i prosjektet. Dette betyr i praksis at det ikke skal være mulig for utenforstående å identifisere deg og de andre i bandet ditt.

#### **2. Analyse og tema**

Min akademiske interesse er ikke rettet mot dere som privatpersoner. Likevel er hver enkelt av dere viktig for prosjektet. Da det naturlig begrenser seg hvor mange band jeg kan studere, er ikke målsettingen å konkludere med hvordan ting foregår i alle band, hvordan all bandmusikk skapes. Målet er å få et innsyn i og et overblikk over måter grupper lager musikk på. Problemstilling, teori og analyse kan komme til å endre seg noe underveis, mens feltarbeidet foregår.

#### **3. Teknikk og metode**

Observasjon innebærer at jeg får være til stede når dere øver og lager musikk sammen. Jeg ønsker ikke at dere skal gjøre ting annerledes fordi jeg er der, tvert imot. En av mine oppgaver blir å være så diskret som mulig, og å finne meg til rette på en måte som alle kan være

fornøyd med. Jeg ønsker ikke å komme i veien for dere, og regner med at jeg får beskjed hvis ting ikke føles riktig. En av lærerne mine har sagt det ganske enkelt: ”Med sunn fornuft og vanlig høflighet kommer du langt.” Jeg gjør ikke opptak på disk/bånd, men bruker notatblokk.

Intervjuene jeg vil gjennomføre (etter en tid med observasjoner) vil dreie seg om deres forhold til musikk og det å spille i band. Intervjuformen jeg velger er såkalt ”åpen”, det vil si at det er mer en ”samtale” enn en serie med spørsmål og svar. Jeg stiller riktignok spørsmål, men dere kan overhode ikke svare feil!

<http://folk.uio.no/anderser/studier/prosjektbeskrivelse.htm>